جامعة قناة السويس
2006
كلية الآداب والعلوم الإنسانية






المؤتمر الدولى الثالث للدراسات السردية

السرد النسوى فى الأدب العربى المعاصر

فى الفترة من 29-31 مارس 2010



جامعة قناة السويس
كلية الآداب والعلوم الإنسانية
الجمعية المصرية للدراسات السردية

الممنوع والمحرم في الرواية الجديدة
الجسدي نموذجا

دكتور
محمـود الضبـع

مستلة من أعمال المؤتمر الدولي الثالث للسرديات
"السرد النسوي في الأدب العربي المعاصر"
مارس 2010م

مقدمة:

يطرح مفهوم الرواية الجديدة تساؤلات عدة في التعامل معه، يرتبط بعضها بمقصود الجدة الآن وملامح تشكله وسماته الجمالية.

فهل الجدة في البناء الفني، أم طبيعة التناول، أم في القطيعة مع التراث الروائي كلية؟

ويرتبط بعض هذه التساؤلات بعلاقة المصطلح بمفهوم الرواية الجديدة الذي تم طرحه في منتصف الستينات من القرن الماضي، فهل ما يتم طرحه الآن يعد امتدادا تاريخيا لما تم تقعيده غربيا في الستينات، أم أنها جدة زمنية مرتبطة بآنيتها المعاصرة تجاوزت جديد الستينات إلى جديد العقد الأول من الألفية الثالثة؟ وهو ما يقتضي حينئذ اختلاف الكتابة الحالية عن سابقتها، وإلا سقط عنها وصف الجديد.

وأخيرا يرتبط بعض هذه التساؤلات بالمنجز النصي الفعلي الذي حققته الرواية الجديدة وآلياته وإمكاناته لتشكيل مستقبل الكتابة الروائية عموما.

الرواية الجديدة في ستينات القرن العشرين:

ظهر مصطلح الرواية الجديدة عام 1963م على يد الروائي الفرنسي آلان روب غرييه في كتابه "نحو رواية جديدة"[1]، حين قاد الثورة على الكتابة الروائية كما رسخ لها فلوبير وبلزاك وغيرهم، حيث حاول غرييه تبيان طبيعة الرواية الجديدة مقارنة بالرواية الكلاسيكية، معتمدا في ذلك التأمل الفكري المقارن بين أساليب الكتابة في كلتيهما، واستطاع رصد أهم الملامح الفارقة بينهما والمتمثلة في أن الرواية الكلاسيكية تهتم بالإنسان بوصفه مركز الكون الذي تدور حوله كل الكائنات ومن ثم تأتي الأشياء بوصفها معبرا للوصول إلى مالكها الإنسان، ومحددة لمكانته ودوره في المجتمع، وعليه تبدو الأشياء خاملة داخله، أما الرواية الجديدة فعلى العكس من ذلك تهتم بالأشياء، بوصفها مركزا في ذاتها، وبوصف الإنسان موجودا ضمن سلسلة من الموجودات تضم الإنسان والأشياء وغيرهما، وليس هو الموجود الأوحد، ومن ثم تسعى الرواية الجديدة لفهم كيفية

---

[1] - آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة – ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى- دار المعارف – القاهرة- (د.ت).

عمل الوعي الإنساني اليومي، ذلك الوعي الذي تغير في طبيعة عمله عما كانت عليه الرواية الكلاسيكية التي كان أصحابها يرون أنهم يفهمون العالم ويعملون على تفسيره عبر الكتابة، في حين يكتب أصحاب الرواية الجديدة أمثال ألبير كامي وغرييه وكلود سيمون، لأنهم غير قادرين على فهم العالم.. ومن ثم فإن الأشياء هنا تبدو خارج الإنسان، وبالتالي يعمل الوعي عبر الكتابة إما على محاولة استيعابها، أو محاولة إخراجها من داخل الإنسان، وبمعنى آخر محاولة إسقاط الوعي الإنساني على الأشياء.

وكعادة التلقي مع أية حركات تجريبية في الكتابة الإبداعية شعرا أم نثرا، فإن الوعي النقدي أعلن رفضه للرواية الجديدة كلية وهجومه عليها، وهو أمر طبيعي تكرر مع كل الحركات الانتقالية عبر التاريخ، ولن يتوقف، فالوعي الأدبي الآن ينقسم حيال الكتابة الجديدة الآن ممثلة في قصيدة النثر والتجريب الروائي والكتابة النصية انقساما لايختلف في تصنيفاته عما كانت تواجهه أية حركية انتقالية عبر التاريخ بين مؤيد بشدة، ومعارض بشدة أيضا.

من هنا بدأ الوعي النقدي العربي يتعامل مع الرواية العربية ويطرح مفهوم الرواية الجديدة إبداعيا، ويربط البعض بداياتها تأريخا بنكسة يونيو 1967م بوصفها حدا فاصلا بين وعيين في كتابة الرواية العربية، الوعي الأول كان يتعامل مع الرواية بوصفها موضوعا أخلاقيا يميل فيها إلى السرد الذاتي بمعنى تصوير حياة إنسان في عالم يشتبك بين الواقعي والتخيلي، ومن ثم كان هناك بطل - أو أكثر- يمثل مركز الأحداث وتدور حوله الوقائع كما الثلاثية، واللص والكلاب، والسمان والخريف لنجيب محفوظ، ونسيت أني امرأة، ولا تتركوني هنا وحدي، وبعيدا عن الأرض لإحسان عبدالقدوس، وغيرها من الكتابات الروائية التي برعت في السرد الذاتي.

أما الوعي الثاني فكان يتعامل مع الرواية بوصفها سيرة ذاتية تخييلية، ينتقل فيها السارد عبر مواقف ومشاهد لا تمثل سيرة حياة فرد في ذاته، وإنما تمثل وجهة نظر ومعالجة لقضايا ليست بالضرورة كبرى من منظور المجتمع، وإنما بعضها قد يبدو مهمشا أو ممنوعا، وبخاصة قضايا الدين والجنس والسياسة، والتي يتم من خلالها تصوير

تغيرات الحياة، كما تم مع روايات السبعينات والثمانينات من القرن العشرين، وبعضها للكتاب أنفسهم الذين عايشوا الوعي الأول تاريخيا، واستطاعوا استيعاب التطور الإبداعي، وابتكار طرائق جديدة في أساليب وموضوعات السرد، وبعضها لكتاب جدد بدأ وعيهم بالكتابة مع التطور في مفاهيم الرواية الجديدة.

الرواية الجديدة الآن:

الجديد دوما متغير، ذلك أن الزمن متحرك دوما للأمام، وسواء أكانت هذه الحركة خطية أم دائرية، فإن الحركة ذاتها تقتضي التطور، والتطور سيطرح جديدا ثانيا يتجاوز الجديد الأول، وهكذا يستمر الأمر من جديد إلى جديد على الدوام.

فهل يعني ذلك أن الجديد المعني الآن في مفهوم الرواية الجديدة والمسور تاريخيا بنهاية الألفية الثانية وبدايات الثالثة يختلف عن الجديد المعني في مفهوم الرواية الجديدة كما طرحها آلان روب غرييه وأقرانه؟.. بالطبع هذا متحقق، بل يعد من الخطأ المنهجي والخلط التاريخي أن يتم اعتبار الرواية الجديدة الآن هي امتداد أو إعادة تدوير لمفاهيم الرواية الجديدة في الستينات، فلا الوعي البشري عموما، ولا هموم الكتابة، ولا الطرح الثقافي، ولا وسائط الكتابة وتداخلاتها يسمح لنا بالتقريب بينهما اللهم إلا على سبيل الجور لمحاولة فهم الحراك الآن.

فاللغة – على سبيل المثال– في الستينات لم تكن تمثل كل هذا الحجم من الإشكالات كما تمثله الآن، من حيث تداخلها في دراسة الجينوم البشري، وخرائط المخ، واستكشاف مراكزها في خلايا المخ، ودورها في تطوير المعلوماتية، وطرائقها الترميزية والتشفيرية كما هو مستخدم في البرمجة، وإمكاناتها بوصفها وسيطا ومكونا أساسا في علوم التكنولوجيا والبرمجيات، ثم النظر إليها لا بوصفها محمولا عبر الإنسان، وإنما بوصفها قائمة بذاتها حاملة للإنسان وثقافاته، وأخيرا بوصفها مرشحة مع البيولوجيا الجزيئية والمعلوماتية على أنها علم العلوم القادر على الكشف عما يدور في أدمغة البشر وداخل أجسادهم من عمليات حيوية تمثل حتى الآن سر الأسرار.

هذا التطور في النظر إلى اللغة، وهذه الإشكالات التي تكشفت أمام الإنسان، لايمكن تجاهلها في الكتابة الروائية التي تعتبر اللغة أداتها الرئيسة والمكونة للنص، ومن ثم تعد اللغة ومستويات اشتغالها أحد عناصر الرواية الجديدة ومتحكم أساس في طرائق بنائها وأساليب سردها.

فإذا سلمنا بأن مفهوم الرواية الجديدة[2] الآن مفهوم معبر – نسبيا – عن هوية رواية تختلف بشكل أو بآخر عن رواية الستينات وما بعدها، فإن الأمر يقتضي ليس محاولة تعريفها، وإنما محاولة تلمس ملامحها عبر المنجز الروائي الفعلي الذي اختلف بشكل أو بآخر عن رواية السبعينات والثمانينات في مصر والعالم العربي، وليس محاولة إسقاط تعريف جاهز أو مستورد عليها.

من هنا فإن رصد هذه الملامح هو الذي سيسمح لنا بالوقوف على طبيعة اختلافها وخصوصيتها، ومن ثم الإمكانات المتعددة لقراءتها وتلقيها وتحديد سماتها الجمالية، وتتمثل أهم هذه الملامح الفارقة التي يمكن استقراءها عبر النماذج الروائية المنجزة بالفعل، في: اللغة، والموضوع، والوعي، والبناء المعماري، والبناء الزمني، وطرائق الحكي، والغاية والهدف.

فاللغة بوصفها المادة الأولية والأساسية للأدب لها خصوصياتها على مستوى الأنواع الأدبية، وعلى الرغم من الحركية الدائمة التي تعيشها اللغة داخليا على مستوى الخطاب، وخارجيا على مستوى استعارة السمات الجمالية عبر الأنواع (من الشعر إلى النثر مثلا)

---

[2] - لا نريد التوقف أمام جدلية الرواية الجديدة وكونها مهددة بأن يظهر ما هو أكثر جدة منها، ومن ثم ضرورة طرح مصطلح أكثر تحديدا وأكثر دقة، ذلك بأن المصطلح قد شاع نسبيا، ومحاولة تغييره قد تنقل الحوار من مناقشة المتن إلى مناقشة الهامش، وهو أمر منيت به كثير من حركات التطور في التاريخ الأدبي العربي، مثل الشعر الحر، وقصيدة النثر، وفي نهاية الأمر ساد المصطلح كما تم طرحه للمرة الأولى وفي أحيان كثيرة دون تحديد دقيق لتعريف ما، وهو ما يعني أن الوعي الإبداعي لا يتعامل مع المفاهيم بصرامة، وإنما يتعامل معها بحدود مرنة، وعبر هذه الحدود يتشكل الإبداع، بل عندما يتم التوصل إلى التحديدات الدقيقة للحدود، فإن الأدب يسعى لتجاوزها والبحث عن جديد، والتاريخ الأدبي شاهد.

إلا أن تحليل هذا الخطاب اللغوي للرواية الجديدة سيقف على خصوصيتها قياسا إلى الخطاب اللغوي في الرواية الكلاسيكية مثلا، أو الرواية في الثمانينات، أو الرواية عموما، وبخاصة بعد هذه المراحل التاريخية التي قطعها الأدب عموما في صراعاته مع اللغة بين محاولات تحديد خصوصية اللغة لكل نوع أدبي (لغة الرواية- لغة الشعر – لغة المسرح)، ومحاولات تحديد خصوصية اللغة الأدبية (الخطاب اللغوي الأدبي) قياسا إلى المستويات الأخرى لاستخدام اللغة في غير مستويات الأدبية.

والموضوع الروائي على الرغم من اتساع بنية الموضوع وتعدده واستحالة حصر الموضوعات التي يمكن تداولها في الأدب شعره ونثره، وفي الرواية على وجه التحديد، إلا أن رصد طبيعة تناول هذا الموضوع ومداخل التعامل معه في الرواية الجديدة سيحقق خطوة في طريق الوقوف على خصوصيتها، فهل تقف الرواية الجديدة أمام موضوعات بعينها فيما يشبه حركة احتجاجية على الواقع الثقافي الراهن، أم أنها تنفصل عن الاهتمام بهذا الواقع لصالح الوعي الإنساني؟، وهل تعتمد في ذلك مداخل بعينها في تناولها للموضوع، أم أنها لا تنشغل بالموضوع أساسا في محاولة لما يمكن تسميته "ضد الموضوع"؟.

ويأتي الوعي باعتباره مكونا فارقا في تحديد ماهية النوع الأدبي أساسا، فالقدماء – مثلا – اشترطوا في الشعر القصد والنية ليكون شعرا[3]، وهو الأمر الذي يعاد الآن في الثقافة الغربية مع التنظير لقصيدة النثر[4]، حيث يمثل الوعي بالنوع الأدبي وبآليات كتابته، وبإمكانات التجريب فيه أساسا في الوقوف على طبيعة هذا النوع وسماته الجمالية، ومن ثم

---

[3] - يربط ابن رشيق مثلا في تعريفه للنوع الأدبي بين الوظيفة والمعنى، فيضيف القصد والنية إلى مفهوم الشعر، يقول:" الشعر يقوم بعد النية من أربعة أشياء وهي اللفظ والوزن والمعنى والقافية "- ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه –نشر محمد محي الدين عبد الحميد – المكتبة التجارية الكبرى – مطبعة الاستقامة – القاهرة – جـ1- 1955م - ص99.

[4] - يمكن العودة إلى سوزان برنار في تحديدها لمفهوم قصيدة النثر واعتمادها في الأساس على معيار القصدية في الكتابة – سوزان برنار: قصيدة النثر – ترجمة راوية صادق – دار شرقيات للنشر والتوزيع – القاهرة – 1998م.

فإن انتفاء الوعي على مستوى الكاتب وعلى مستوى الكتابة فيما يحدث من تجريب وتطوير في أبنية الرواية الجديدة سيؤدي إلى إنتاج نماذج لاتنتمي إلى التطوير بقدر ما تنتمي إلى المطلق، وهو ما سيكشف عن النماذج التي تتغيا الرواية ولا تصل إليها.

ويأتي رصد البناء المعماري وآليات تشكله عنصرا من عناصر الكشف عن الرواية الجديدة وتحديد ملامحها، فهل استطاعت بالفعل أن تخالف الأبنية الروائية التي تم التأسيس لها عبر تاريخ الرواية العربية، أم أنها تغايرها بشكل أو بآخر.

ويرتبط البناء المعماري بطرائق الحكي، إذ إن الرواية تمكنت حتى الآن من اعتماد طرائق حكي متنوعة، غير أن إمكانات التجريب في هذه الطرائق وتطويرها يمثل أحد الملامح التي يمكن الوقوف عليها لرصد تحولات الرواية الجديدة.

ويعد البناء الزمني عموما أحد الملامح الفارقة في تحديد النوع الأدبي، إذ لكل نوع خصوصيته في حركة الزمن وتحولاته، تختلف في ذلك القصة القصيرة عن الرواية عن الشعر، بل داخل النوع ذاته تختلف طبيعة الزمن باختلاف تشكلات النوع (القصيدة العمودية مثلا عن القصيدة التفعيلية عن قصيدة النثر...)، فكيف تشتغل الرواية الجديدة على البناء الزمني؟ هل تتخذ المسارات المتعارف عليها في بناء الرواية أم استطاعت أن تحقق خصوصيتها في هذا الإطار؟

وفي النهاية تأتي الغاية والهدف اللذان يسعى النص الروائي إليهما، بمعنى، هل تشتغل الرواية على الوعي؟، وهل تحتكم إلى فكر أو فلسفة ما؟ مع الوضع في الاعتبار أنه لايوجد نص أدبي لايحتكم إلى ما هو فكري وفلسفي، إذ يمثل النص الأدبي وجهة من وجهات النظر في الحياة، وتلك إحدى مراحل الفلسفة وأشكالها، كما أنه ليست هناك معايير تحتم على المبدع أن يسعى لتحقيق غاية ما تتفق أو تختلف مع توجهات المجتمع أو جماعاته، ولكن لكل نص غاياته التي يجب على أدنى تقدير أن تكون محتكمة إلى فكرة الاتساق الداخلي للنص والفضاءات التي يخلقها على نحو ما.

إن دراسة هذه الملامح لا تحتكم إلى تنظير مسبق بشكل أو بآخر، ولكنها تحتكم في المقام الأول إلى النص ذاته، واستقراء النصوص المنجزة في سياق المرحلة الراهنة، وهي التي ستحدد انتماء عمل ما إلى الرواية الجديدة من عدمه، وهو ما سيأتي لاحقا.

الممنوع والمحرم في الرواية

المنع والتحريم في ثقافات الأمم يعود في مرجعياته إلى كثير من الأسباب يتصدرها الدين في المقام الأول، ثم يليه في الرتبة المعتقد بمفهومه العام سواء أكان عائدا إلى ما أنزلته الأديان، أوإلى ما استقر عليه الوعي الجمعي للبشرية نتاجا عن الخرافي والأسطوري، ثم يأتي في الرتبة الثالثة من التحريم، العرف الاجتماعي العائد إلى منظومة القيم والتقاليد والأعراف الاجتماعية، ويأتي في المرتبة الأخيرة المنع والتحريم الناتج عن الحكم ونظمه بدءا بمستوى الحكم القبلي وانتهاء بأكثر النظم السياسية تعقيدا، وبخاصة مع المراحل التي تمر بها الأمم خضوعا لظروف سياسية ترى فيها النخبة الحاكمة بأن الحرية يجب أن تخضع لمحددات وضوابط تتدرج في صرامتها تبعا لقوة النظام وضعفه.

من هنا فإن المنع والتحريم يمكن الحكم عليه بأنه مفهوم متغير بتغير الأزمان وطبيعة ثقافة ووعي الأمة عموما، وبتغير البيئة الجغرافية، ومستواها الحضاري، فما هوممنوع في الأمة العربية قد لا يكون كذلك في الأمم الشرق آسيوية، أوفي الأمم الغربية، بل داخل الأمم العربية ذاتها يختلف المنع والتحريم من أمة لأخرى، ومن إقليم لآخر، فالمدنية مثلا تتخفف على نحوأكبر مما تكون عليه المجتمعات الريفية أوالصحراوية، وهكذا كلما ارتقى المجتمع في الحضارة كلما تخفف من قائمة التحريم والمنع، مع الاتفاق على ثوابت الدين المعتدل.

ثالوث الممنوع والمحرم إذن ينحصر في كل ما يمكن أن يمس الدين والجسد (الجنس) والسياسة، وكل ما يندرج تحت هذه الثالوث أوما ينتج عنه من قضايا وموضوعات يمتنع الحديث عنها على أقل تقدير أمام العامة، وإذا حدث وطرح أحدها موضوعا للحوار فإنما يكون مع النخبة والخاصة والمقربين والموثوق بهم من الأقران، وهذا في ذاته يقتضي

جرأة في الطرح لا يملكها كثيرون ممن يشتغلون بالعمل الثقافي ذاته، فالهواجس دوما تطارد هذه الموضوعات مهما طرأت على ثقافتنا العربية من تحولات، إذ يمكن من خلالها قياس صدق وعمق هذه التحولات حقيقة، وهوالأمر الذي يكشف عن خلافية هذا العمق، إذ ما تزال مناقشة الأفكار الخاصة بالدين والجسد والسياسة موضع إنكار من الجميع على المستوى العلني، ومدخلا أساسيا لنبذ المتحدث فيها وعنها، وهومدخل يكتسب شرعيته على مستوى الوعي العام، إذ يكفى توجيه أصابع الاتهام إلى المتحدث باسم العرف الاجتماعي أوالقيم أوالدين، فيكتسب على الفور إنكاره.

من هنا فإن التقديس بمنع أوتحريم أحد مكونات هذا الثالوث أوما يندرج تحته من قوائم، هذا التقديس ليس بالضرورة يكون عائدا في مرجعياته إلى ما أقرته الأديان السماوية، أوأنزل في أحد كتبها، وإنما يعود الكثير منه إلى صنع الإنسان عبر التاريخ، وكما يقول مرسيا إلياد في معرض حديثه عن تفسير كيف يبدوالعالم في نظر الإنسان المتدين: " لوأن حجرا مقدسا جرى تبجيله، فذلك لأنه مقدس، وليس لأنه حجر، وهذه هي القداسة للمظهر عبر طريقة تكون الحجر التي تكشف جوهره الحقيقي "[5].

فالتقديس فعل إنساني يكتسبه المقدس بما يسقطه الإنسان عليه، وكم من خرافة في حياة البشرية تبدأ أولا بمنع الاقتراب منها، ثم تقترب شيئا فشيئا من الدين فستمد منه القوة، ومن ثم القداسة، وهي في حقيقتها تشبه الحجر العادي ليس إلا، وهوما يفسر مثلا عبادة التماثيل والأوثان في الجاهلية العربية، ويقاس عليه الممارسات الأخرى الإنسانية غير المادية بالطبع.

وعبر تقنيات وطرائق الرواية الجديدة جميعا يمكن استكشاف ملامح الاشتباك مع الممنوع والمحرم، وهوما يعبرعن إمكانات التجريب التي تسعى إليها الرواية الجديدة، ومحاولتها الدائمة الخروج عن المألوف والتقليدي، وعدم الوقوع في إطار الحكي المكرر

---

[5] - مرسيا الياد: المقدس والمدنس – ترجمة عبد الهادي عباس – دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع – سورية – 1988م - ص 90.

ومحاولة تفسير الواقع كما هو، اتكاءا على المعطيات التي أقرها الوعي بمصادره الثقافية المتعددة عبر التاريخ.

فإذا كان الممنوع في الوعي المعرفي هوما امتنع بفعل العرف الاجتماعي، والمحرم هوما حرمته الأديان والتفاسير والشروح التي اشتغلت علي تلك الأديان[6]، إذا كان ذلك ما استقر في وعي البشر، فإن الرواية الجديدة تشتغل على مجادلة هذا الوعي، والتعامل معه فكريا عبر البناء السردي.

الجسد في التراث الثقافي العربي:

وفيما يتعلق بالجسدي على وجه الخصوص، فإن المنع والتحريم بشأنه لا يتخذ خطا واحدا تصاعديا أوتنازليا في الثقافة العربية، ولكنه يتخذ خطا متعرجا صعودا وهبوطا عبر تاريخ المنتج الثقافي، فالعودة إلى القرون الأولى حتى العاشر الهجري في كتب الفقهاء تكشف عن كثير من الحرية في تناول الجسدي، وتكفي فقط مطالعة كتب الغزالي (آداب النكاح)، والشهاب الحجازي (جنة الولدان)، والتيجاني (تحفة العروس ومتعة النفوس)، والسيوطي (شقائق الأترج، ونواضر الأيك، ونزهة الجلساء في أشعار النساء)، والنفزاوي (الروض العاطر في نزهة الخاطر)، والتيفاشي (نزهة الألباب فيما لايوجد في كتاب)، وغيرها من الكتب التي تعاملت مع العلاقة الجسدية بين الرجل والمرأة من منظور ديني متطور ووعي ثقافي بلغ درجة عالية من الرقي في نظرته، إذ تجمع جميعها على حمد الله وشكره على خلق هذه المتعة بينهما في الحياة، وإن كانت تؤكد جميعها على ضرورة تحقيقها في إطار ما شرعه الله ونصت عليه جميع الأديان.

غير أن هذه النظرة المتطورة لم تكن دائما على تلك الحالة، وإنما ظلت في إطار النخبة، مما أوجد المقابل لها في وعي المجتمعات، وهوما حمله الأدب الشفاهي والمكتوب عبر مسيرته، بدءا من ألف ليلة وليلة، ومرورا بالحكايات الشعبية المتداولة، والحكي الخاص بين كل جنس بشري خلف الأبواب المغلقة.

---

[6] - الحرام اصطلاحا: ما طلب المشرّع تركه طلبا جازما، والحرام ضد الحلال، وإنما يؤجر العبد على اجتنابه الحرام إذا تركه امتثالا لأوامر الله، ليس لخوف أو حياء أو عجز عن الإتيان به.

الجسد من الواقعي إلى الأدبي في الثقافة المعاصرة:

يعد الجسد أحد المقدسات التي تهتم الثقافة العربية بالعمل المستمر على إخفائه والتحذير منه، وهوما يتم التمرير له منذ لحظات الوعي الأولى للطفل، حيث يبدأ دور الأسرة في التحذير من لمس مناطق جسدية بعينها - ليست بالضرورة أن تشير إلى ما هو جنسي- انطلاقا من كون الجسد عورة يجب تغطيتها على الدوام، ويجب احترام هذا الجسد والتعامل معه بحذر على الدوام.

على هذا الأساس يسعى الإنسان إلى الانفصال عن جسده منذ نعومة أظفاره، وتصل المسألة حد التحريم الذي يصنع نوعا من العداء في بعض الأحيان بين الإنسان وجسده، ناهيا عن المشكلات النفسية العديدة التي يمكن أن تحدث للإنسان نتيجة الممارسات غير السليمة مع الجسد، والتي يقع فيها الكثيرون، فمثلا عندما يمر الطفلة والطفلة بمرحلة المراهقة، والتي يبدأ فيها الوعي بالجسد من منظور النوع (الجنس البشري)، وتكون الحاجة ملحة إلى فهم ما يدور في هذا الجسد من تغيرات، هنا تبدأ الأزمة في التعقيد، إذ يفتقد كل من الولد والبنت إلى المرجعية السليمة لمساعدتهما على فهم ما يحدث، نتيجة لمنظومة الفكر والأخلاق والقيم المجتمعية التي كرست لها الثقافة العربية على مر التاريخ، ووصلت بالحديث عن الجسد إلى حد المنع والتحريم تبعا لما يقتضيه السياق، وذلك تجاهلا لكون الجسد حقيقة ملازمة للإنسان ما دام حيا.

وعلى الرغم من المنجز الذي حققه علم النفس في إطار الكشف بخصوص علاقة المراهق بجسده والمشكلات التي يتعرض لها، إلا أن مردود هذا المنجز متواضع جدا على مستوى التحقق الفعلي، فكل الدراسات النفسية تؤكد على أن المراهقة [7] تعد من أخطر المراحل التي يمر بها الإنسان ضمن أطواره المختلفة التي تتسم بالتجدد المستمر،

[7] - يمكن العودة في ذلك إلى:

- محمد مصطفى زيدان: النمو النفسي للطفل والمراهق – منشورات الجامعة الليبية – 1972م.
- عبدالستار إبراهيم: الاكتئاب - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - ع239 - نوفمبر 1998م.
- حامد عبدالسلام زهران: علم نفس النمو - الطفولة والمراهقة - عالم الكتب –القاهرة- 2001م.

ومكمن الخطر في هذه المرحلة التي تنتقل بالإنسان من الطفولة إلى الرشد، هي التغيرات في مظاهر النمو المختلفة (الجسمية والعقلية والاجتماعية والانفعالية والدينية والخلقية)، ولما يتعرض فيها الإنسان إلى صراعات متعددة، داخلية وخارجية.

وعلى الرغم من ذلك فإن الجسد يعد من المقدسات والأسرار التي لا يمتلك المراهقون المرجعيات السليمة للتعامل معه، وبخاصة أن الأبوين وأفراد الأسرة يحجمون عن التدخل في القيام بدور في توعيتهم إما بدافع الخجل، أوبدافع الحرام.

أما في المراحل العمرية الأخرى– والمتقدم منها خصوصا- فإن الأمر يزداد سوءا على المستوى الواقعي، فكثير من الناس يحجم حتى يومنا هذا عن عرض مشكلاته الجسدية حتى على الأطباء والمختصين، وبخاصة إذا ما تعلقت بالجنس، خوفا من المساس بهذا المقدس، وهوما يؤدي لمشكلات صحية ونفسيه حقيقية، تزداد كلما كانت المجتمعات مغلقة قياسا إلى نظيرتها المفتوحة التي استطاعت طرح مشكلات الجسد للمناقشة في حدود وأطر ثقافية وليست في حدود الانحلال.

غير أن العقلية العربية تحتكم في معارفها وممارساتها الجسدية وبخاصة الجنسية منها إلى مصادر غير موثوق بها في الغالب الأعم، يعود بعضها إلى التخيلات والأوهام، ويعود بعضها إلى الممارسة والخطأ حتى بعد الزواج، ويعود بعضها إلى معلومات الآخرين غير المحتكمة غالبا إلى مرجعية علمية بالمفهوم الحقيقي.

إن فكرة تهميش الجسد وتحريم ومنع غالبية ممارساته كان لها كبير الأثر في تحديد مسار العقلية العربية وطبيعة اشتغالها، ولا يعني ذلك بالضرورة الدعوة إلى مخالفة منظومة القيم والتقاليد السائدة، أوالدعوة إلى الحرية الجنسية فذلك له محاذيره ومضاره أيضا، ولكنه يعنى من أقرب الطرق طرح ومناقشة هذه القضايا على نحوعلمي، الأمر الذي سيخلخل حدة وقداسة هذه الممنوعات وينتقل بها من إطار الخيال غير المؤسس إلى إطار الواقعي القابل للتفكير فيه على نحوسليم دون تزيد أومغالاة، فمادام الجسد واقعا، ومادام هوالسبيل الوحيد للمحافظة على بقاء الجنس البشري واستمراره، لذا فإن الأمر يتطلب طرحه للمناقشة بوعي أكثر مما هومتحقق بالفعل، حيث سيؤدي ذلك على أدنى

تقدير إلى تهشيم هذه القداسة ونقله من إطار الوهم إلى إطار الحقيقة، فالمنهي عنه دوما يمثل رغبة مستمرة في اختراقه، وعادة ما يكون هذا الاختراق مخالفا لما هومتعارف عليه خلقيا ودينيا وصحيا.

ربما من هذا المدخل استطاع المنجز الأدبي عبر السرد أن يشتبك مع الجسدي ويسعى إلى اختراق قداسته، وبخاصة في الأعمال التي تحتكم إلى وعي فكري أوفلسفي معتدل نسبيا، وليس إلى تناوله من المنظور الشبقي، أوبوصفه حلية جمالية لمجرد استثارة الغرائز.

الجسد في الرواية العربية:

عبر التاريخ الروائي العربي لم يغب الجسد عن الحضور في كثير من الأعمال الروائية، واتخذ صورا عدة للتعبيرعنه، منها:

- تصوير مشاهد الاغتصاب والتغرير بالفتيات.
- تصوير العلاقات الجسدية بين العاشقين والمحبين.
- تصوير العلاقات المحرمة بين الرجال والنساء من خلال الجنس الرخيص في المراقص وبيوت المتعة.
- تصوير العلاقات المحرمة المعتمدة في الأساس على الشذوذ (المثلية).
- تصوير المشاهد التخييلية المتعلقة بالجنس في عقول شخصيات الروايات.

غير أن الجسد عموما عبر هذه الأعمال كان ينطلق من فكر الكشف عن المستور، واختراق الحجب، وما وراء الأستار، إما بهدف الإمتاع والإثارة والتشويق، أوبهدف تعرية ونقد المجتمع، أو هدم المرتكزات القارة في ذهن المتلقي، وهوما يمكن رصده عبر الأعمال الروائية لإحسان عبدالقدوس، ونجيب محفوظ، وأحلام مستغانمي، وغيرهم ممن تناول الجسد كليا أوجزئيا في نصوصه الإبداعية، وهوما استثمرته الرواية الجديدة في كثير من أعمالها وإن على نحوأعمق بالاتكاء على الوعي ومرتكزاته الفكرية.

ويعد مشروع إحسان عبدالقدوس الروائي أحد أكثر العلامات الدالة على الوعي العربي ومناقشة قضايا الجسد والمرأة عموما، فلا تكاد تخلو قصة أو رواية من حضور المرأة والعلاقات الجسدية، وإن كان الجسد في تجلياته الجنسية هو الأكثر حضورا، فقد اهتمت رواياته على مستوى الموضوع بتناول قضايا المرأة وعلاقتها بالرجل، وتصوير الحياة الاجتماعية في بعض مظاهرها المختلفة، وحرية الفرد وحرية المرأة، وحرية المجتمع، كما تميزت رواياته على مستوى أسلوب الكتابة ببساطة التركيب وسلاسة الحكي، وواقعية الأحداث المروي عنها.

وقد عمل إحسان في كتاباته السردية عموما على تعرية النفس البشرية خاصة الأنثى وقدم لنا ثلاثة نماذج نسوية في روايته التي أثارت ضجة كبيرة ونوقشت في مجلس الشعب آنذاك" أنف وثلاث عيون"، وتحكي عن شخصية الطبيب الشاب هاشم عبد اللطيف، وعلاقاته بثلاث فتيات مختلفات في الطباع، أمينة، ونجوى، ورحاب (الفتاة اللبنانية صغيرة السن)، وطرحت أسئلة جوهرية في الثقافة العربية، وتركت الأحداث لتجيب؛ كيف يختلف سلوك الرجل ورد فعله باختلاف طبيعة وأخلاق المرأة التي يتعامل معها، بل كيف يتغير رد فعل الرجل من مرحلة عمرية إلى أخرى.

وقد كانت هذه الرواية تجربة فريدة في الإنجاز الروائي – آنذاك -، لكونها تجربة ممتدة، رصدت تطور الشخصية على المدى البعيد، ليس فقط على مستوى التصاعد الدرامي، بل كلما أوغل الدكتور هاشم عبد اللطيف في العمر وقابل المزيد من التجارب، ظهرت لنا شخصيته في ثوب جديد (كل عدة فصول): شخصيته التي بدأ بها الرواية، مضافا إليها تطور هذه الشخصية بمرور الوقت، وتشتبك الرواية عبر ذلك جميعه وفي نسيج السرد، مع منجز علم نفس السلوك: سلوك الرجل وسلوك المرأة، ردة فعلها، ما يدور بأعماقها، أدق مشاعرها[8].

---

[8] - قد لا يجد القارئ المذكر ما يلفت انتباهه في هذه الرواية، لكن الأمر سيختلف بالنسبة للمرأة، التي ستلمس مقدرة الكاتب في وصف مشاعرها الداخلية وردود أفعالها وسلوكياتها على نحو كبير.

وإذا كان مشروع إحسان عبدالقدوس السردي قد جعل المرأة محورا له في كل أعماله الإبداعية، بجسدها ومشاعرها، فإن نجيب محفوظ لم تخل أعماله من التعامل مع جسد المرأة، غير أن النظرة إلى المرأة بينهما فيها اختلاف جوهري، فعند إحسان تستطيع المرأة أن تتخطى جسدها على الرغم من كل ما تواجهه وتتعرض له من انتهاكات، وتعيد بناء نفسها فتنتقل من مجرد كونها جسدا لا يرى فيه الرجل سوى المتعة، إلى كونها كائنا له فاعليته في الحياة.

أما المرأة عند محفوظ فيلاحظ عبر أعماله أنها لا تستطيع تخطي أقدار جسدها وانتهاكاته، فإما أن تختفي من الرواية دون مبرر مثل نور في اللص والكلاب، أو تستجيب لقدرها ولاتمتلك أية قدرة على تغيير مصيرها ولا تسعى لذلك في الأساس، مثل نساء رحلة ابن فطومة، ونساء قشتمر، ونساء الثلاثية، ونساء بداية ونهاية، وغيرهن.

على هذا الأساس كان الجسد الأنثوي ممثلا للجنس في الرواية العربية حتى نهاية التسعينات من القرن العشرين، أما مع الرواية الجديدة فقد انفتحت الرؤية إلى الجسد على أقصى مدى للاتساع، فأصبح الجسد باعثا للجنس، ومنطلقا للوعي، ومَعْبرا لقدرات الإنسان الطبيعية والميتافيزيقية سواء على مستوى المهارات الجسدية الرياضية والموسيقية والحركية عموما، أوعلى مستوى التواصل الروحي عبر الممارسات الارتقائية، ومنها اليوجا والصوفية....إلخ، كما أن الجسد يصبح مساحة للتعبير عن علاقة الإنسان بالمجتمع المحيط، وتعبيرا عن ثقافات وعادات وتقاليد الشعوب.

هنا لايصبح الجسد كما كان عليه الأمر في الرواية قبل الجديدة، وإنما يتخذ الجسد هنا – في الرواية الجديدة - أبعادا لم تكن موجودة من قبل، فالاستحضار الجسدي ليس لمجرد المتعة، وإنما للاستكشاف، ومحاولة فهم الذات، وفهم العالم، فيصبح الجسد استكشافا للحياة بأسرها.

آليات الجسدي في الرواية الجديدة:

تنوعت آليات التعامل مع الجسد في الرواية الجديدة، بين توظيفه بوصفه حلية (موتيفة) يتم تزيين العمل بها من منظور المتعة والإثارة والتشويق والإمساك بيد المتلقي ليظل مستمرا في التواصل مع العمل، أوتوظيفه بوصفه أيديولوجيا لتبني قضايا المرأة وقضايا المهمشين كما أقره فكر النسوية (في النماذج التي كانت على وعي بالمفاهيم السليمة للنسوية)، أو الجسد بوصفه موضوعا، باعتباره أزمة بشرية محاولة لفهم الحياة من خلاله، والتعرف إليه واستكشاف أسراره.

1. **الجسد بوصفه حلية (موتيفة):**

ويعد أول مستويات استخدام الجسد في الرواية الجديدة، حيث يتم التعامل معه من منظور الإمتاع، كحيلة لجذب المتلقي، وإجباره على الاستمرار في تلقي العمل، وهومنظور قديم تجلى في الأدب الصوفي شعره ونثره، حيث تم الاعتماد على الجسدي والجنسي على وجه الخصوص بوصفه متكأ للتجربة العرفانية والارتقاء في المدارج الإلهية، وتجلى في حكايات ألف ليلة وليلة، وفي منجز الرواية العربية والعالمية، غير أن مستويات استخدامه تعددت عبر هذه الأنواع والسرود، وتعددت بدورها مع الرواية الجديدة، حيث كانت قبلا مع كل هذه الأنواع من منطلق كشف الأسرار والحجب، واختراق ما وراء الجدران، ولكنها في الرواية الجديدة تنطلق مما هوبعدي لذلك جميعه، تنطلق ليس من منظور المنع والتحريم، وإنما من منطلق أن ذلك واقعا يحدث أويمكن أن يحدث على الدوام، إن لم يكن يحدث في كل لحظة في مكان ما من العالم.

وربما أسهم في ذلك الانفتاح المعرفي وتطور وسائل الاتصال والانفجار التكنولوجي، الذي أتاح لكل من يريد أن يشاهد ذلك إما عبر مواقع الإنترنت المتخصصة في ذلك، أوعبر القنوات الفضائية المفتوحة، وليس معنى ذلك أن الكتابة الروائية عملت على نقل هذه المشهدية من الوسائل التكنولوجية إلى الرواية، وإنما معناه أن هذا التحول في مسار البشرية عموما غير نظرتها إلى الجنسي بوصفه مدنسا إلى وصفه واقعا تم اعتياده،

وهوما أثر على عقلية المبدع ذاته وتحكم في مسارات تفكيره وآليات منظوره، فقد سقطت القداسة، وتهشمت فكرة المنع، فكل شيء مباح لمن يريد.

هنا تصبح الرواية تعبيرا عن تطور العصر في منظوره للجسد من كونه المخفي على الدوام، الغائب بصورته، إلى كونه الحاضر القابل للتحقق، ويصبح ليس مجرد الكشف عن الجسد هوالحلية، وإنما الكشف عن تنويعات الجسد، والقدرة على رسم مشاهده الفارقة هوالحلية.

وتأتي في ذلك روايات، منها "مسألة وقت "[9] لمنتصر القفاش، إذ إن الحكاية في الرواية تقوم في أساسها على فتاة تقوم بزيارة الراوي، وتكشف أمامه عن جسدها، ويلتحمان في علاقة بين ذكر وأنثى، وتترك بلوزتها عنده، وتأخذ بدلا منها أحد قمصانه، وفى اليوم الثانى يكتشف أنها ماتت غرقا فى عبارة على النيل قبل أن تزوره بثلاث ساعات، وتنبنى الحكاية على هذه المفارقة:

لم يتأكد من وقت موتها إلا بعدما ذهب للعزاء، عرف أنها غرقت حوالى الساعة العاشرة صباحا قبل المجيء إليه، عثروا على جثتها عند قاع النيل بعد خمس ساعات من غرق المعدية، ولا يعرف حتى الآن سبب تأخرهم فى العثور عليها، هل لكثرة من تم انتشالهم من الأحياء والجثث، أم لتأخر الغواصين فى الوصول إلى موقع الحادث، أم لأنها لم تعد إلى مكانها عند القاع إلا بعد مرور هذا الوقت؟

تمنى لوسأل والدها فى العزاء عما كانت ترتديه حينما عثروا عليها. اكتفى بإعادة سؤاله عن الوقت الذى غرقت فيه المعدية.

- **الساعة العاشرة تقريبا.**

نظر يحيى فى ساعته ليمنع نفسه من تكرار السؤال.

فعلى الرغم من كون الحكاية تقوم في الأساس على زيارة الفتاة وإقامتها لعلاقة جسدية مع الراوي، إلا أن الجسد هنا يأتي حلية، فالسرد يكشف عن مركزية الأحداث بأنها ليست في الجسد، وإنما في موتها قبل زيارتها له، وهوما يعتمد عليه المبدع في الرواية من تفتيت لمفهوم الزمن كما اعتاده الوعي، ويكون الزمن هنا هو الفارق، فكيف يزورك شخص

---

[9] - منتصر القفاش – مسألة وقت – روايات الهلال – القاهرة – 2008م.

حقيقة، وهوميت قبل زيارته لك بساعات ثلاث؟ هنا يتفتت مفهوم الزمن تماما، ويحيلنا إلى الوعي، فهل الزمن الذي نعرفه حقيقي، أم أن الزمن لعبة ووهم نحن اختلقناه؟

كذلك الأمر يأتي الجسد حلية في بعض مشاهد رواية "معبر أزرق برائحة الينسون" لياسمين مجدي، على الرغم من اعتمادها في مشاهد أخرى على الجسد بوصفه أزمة، فإلى المستوى الأول – الجسد بوصفه حلية– تأتي بعض المشاهد الكاشفة عن وعي وطبيعة شخصيات الرواية، فحين يشتم عبد البديع رائحة الكسكسي الفاسد بحوزة امرأة تركب مترو الأنفاق يخبرها بذلك، وتتجه الرواية نحو إحالات أخرى جسدية، تقول[10]:

"عبدالبديع لم يكن يعني أن الكسكسي هو أحد أعضاء الجسد، الذي تفوح رائحته عفنة، لأنه يعني الطبق الذي تحمله في يدها، عليك هنا يا سبأ أن تأخذي دائما بالمعنى البعيد للكلمات، لا المعنى القريب البسيط من فم رجل قصير بفك كبير، وحين تغلقين الدولاب تصبح المعاني البعيدة في محيط عينيك..."

فهذا المقطع يراود المتلقي موهما إياه بأن الجسد أحد المعالجات التي ستتعرض لها الرواية، ضمانا لاستمرار المتلقي في ممارسة اللعبة، بوصفه أداة من الأدوات التي تسعى لجذب المتلقي وليست كل الأدوات، ناهيا بالطبع عن الرؤية المغايرة التي يكشف عنها الوعي حيال مشهد متكرر لكل سكان المدن التي يجري تحت أرضها متروأنفاق، إذ يتعامل الناس دوما مع هذا الجالس خلف النافذة الزجاجية على أنه آلة، وهودوما على عجلة من أمره، ولم يفكر مرة حتى أن ينظر إلى وجهه ليراه منتميا إلى عالم البشر، الذين قد يتابعون حركاتنا ويشتبكون مع عوالمنا الجسدية.

2. الجسد بوصفه أيديولوجيا:

في الأدب المعاصر وعلى مستوى السرد – خصوصا – كان الجسدي موضوعا للحكي، واشتهرت في ذلك كتابات منها كثير من الأعمال الروائية لإحسان عبدالقدوس، ويوسف إدريس، وغيرهما.

---

[10] - ياسمين مجدي: معبر أزرق برائحة اليانسون– كتاب دبي الثقافي – الإمارات العربية المتحدة – 2009م – ص20.

غير أن الموضوع ظل مقتصرا في وعينا العربي على التعبير عنه من المنظور الذكوري البحت، فلم تكن المرأة بقادرة على الدخول في هذه المنطقة، ولم يكن الرجل مهتما بالتعبير عنها من منظور ووعي المرأة، وهوما غيرته الكتابة النسوية في مفهومها الذي يتعامل مع النسوية من منظور كونها تعبيرا عن قضايا ووعي المرأة سواء أكان صادرا عن المرأة، أم عن الرجل.

بهذا الوعي لا تكون الكتابة النسوية هي الصادرة عن المرأة فحسب، وإنما هي المعبرة عن قضايا ووعي المرأة، وهومفهوم منفتح نسبيا عما يتم تداوله من مفاهيم حول الكتابة النسوية.

ومن هنا يكون التعبير عن الجسدي – المعني هنا – في الكتابة النسوية هورصد للتعامل مع هذا الجسدي من وجهة نظر المرأة سواء في الكتابة الروائية للمرأة ذاتها، أم في الكتابة الروائية للرجل عن المرأة ولكن من منظورها ومشاعرها هي.

على هذا الأساس فإن مفهوم الأدب النسوي يشير إلى الكتابة التي تهتم بقضايا المرأة في الثقافة والوعي، سواء أكتبه كتاب رجال أم كاتبات من النساء، أما الأدب النسائي، فهو الأدب المكتوب من قبل كاتبات سواء أعبر عن قضايا المرأة أم عن قضايا الإبداع عموما.

تأتي رواية "طرشقانة"[11] لمسعودة أبو بكر[12] منطلقة من التعامل مع الجسد بوصفه أيديولوجيا، إذ تحكي عن سيرة الطرشقانة (الرجل الذي يقف على أعتاب الأنوثة) ويرغب في أن يتحول إلى أنثى مجاهرا بذلك، متحديا لتقاليد الأسرة المجتمع (العربي التونسي على وجه الخصوص)، ولا يخجل من إخفاء رغباته، ولا من صبية الحي الذين يهتفون كلما مر أمامهم بأغنية يرددها الجميع:

" طرشقانه ولّى ...مرا ..." ص12.

---

[11] - مسعودة أبو بكر: طرشقانة – دار سحر للنشر – تونس – 1999م.

[12] - صحفية وروائية وشاعرة تونسية، لها أعمال روائية منها: ليلة الغياب، ووداعا حمورابي، ولها مجموعات قصصية منها: طعم الأناناس، ووليمة خاصة جدا، ولها كتابات للأطفال، وديوان بعنوان لؤلؤ لجيد الكلام.

غير أن الجديد في الأمر أن الكاتبة لا تتعامل مع الموضوع من منظور ضيق ينحصر في إطار الجنس، وإنما تنفتح به على وعي الأنثى ومشاعرها الداخلية، فمراد (الطرشقانة) يحمل قلب أنثى، ويعشق تفاصيل الحياة الأنثوية، ويهتم بها، ويبدع فيها بما ينال إعجاب النساء أنفسهن، ويتبدى ذلك في ذوقه الأنثوى الرقيق الذي يتكشف عبر طريقة تنظيمه لشقته في حي الزهراء، واختياره لأدوات المطبخ والحمام، وعشقه لاختيار الملابس الداخلية الأنثوية وألوانها:

لا يسع الزائر لشقة مراد وقد نما لديه إحساس أنه في بيت رجل غير عادي، من نسيج مغاير، إلا أن يعيش حالات من الانبهار، حتى وهو يلج المطبخ، حيث يفاجؤه الذوق الرفيع في ترصيف أدوات الطبيخ ومختلف المواعين، وبريق الجليز والحيطان كما لو كانت وراء ذلك أصابع أنثى حاذقة، وربة بيت من الطراز الأول.

لكن مهما كان حذق ربة البيت، ولمسات الأنثى في التزويق والترتيب والنظافة، فلا يتصور من يفتح الحمام بشقة مراد العجيبة أن بنت امرأة بإمكانها أن تفوق مرادا في شيء بل إنها ستبدو بسيطة الذوق بدائية الترتيب، محدودة الخيال والذائقة الجمالية.. كان المغطس شبيها بفلك بين السماء والأرض، من حوله تنبثق شلالات من جبال الطين والخضرة والصخر وطيور تفرد أجنحتها للطيران توقفت فجأة في حالة تأمل ممتدة للكون الخرافي من حولها... ص 34.

إن الطرشقانة عبر سياق الرواية لا يصبح مجرد شخص مصاب بالشذوذ الجنسي والرغبة في الاختلاف عن نوعه (جنسه)، وإنما في شعوره بالاختلاف عن نوعه، ودفاعه عن النوع الآخر، وتفكيره في الأمر من منطلق فلسفي بأيديولوجيات نسوية تتجاوز مجرد مناقشة حقوق المرأة في المجتمع مثل حقها في التعليم وحقها في الإتجار وفي ممارسة الحياة العامة، إلى مناقشة قضايا أنثوية لا تحظى باهتمام المجتمع.

وتأتي أولى هذه الأيديولوجيات متمثلة فيما يمكن تسميته بأيديولوجية الرجولة، فماذا تعنى الرجولة بعد أن استطاعت المرأة القيام بكل الأعمال التي كانت من اختصاص الرجل ليكتسب مفهوم الرجولة؟ ألا تعود جذور هذا التفريق الحاد بين المذكر والمؤنث إلى وعي الموروث الثقافي العربي الذي يأبى الاستجابة لكل التطورات التي طرأت على

الحياة العربية ذاتها بما يجعل هذا الوعي في نهايته يمثل ازدواجية تضاف إلى عديد الازدواجيات التي تعيشها الثقافة العربية؟

من هذا المنطلق تفجر الرواية عبر شخصية مراد قضية الرجولة في مقابل الأنوثة وإمكانية التعامل معها من منطلق الحريات التي تتبناها الشخصية العربية ظاهريا وتدعو إليها، وهو ما يفتؤ مراد في طرحه ومناقشته مع ابن عمه أستاذ الفلسفة، مناقشة تنم عن وعيه وقدرته على الاختيار حتى لو كان ذلك سيحدث صدمة للمجتمع.

أما على مستوى الجسدي وحضوره في الرواية فيأتي عبر وعي شخصية مراد الشواشي، وتعامله مع متطلبات جسده وممارساته المثلية من منطلق فكري يصل به إلى حد سوق الأدلة والبراهين على هذا الفعل الذي يراه العامة شذوذا، ويراه هو غير ذلك، فيرد على ابن عمه غازي أستاذ الفلسفة عندما يتهمه بإدمان الانحناء:

" وماذا تعيب في الانحناء؟ أما علمت أنّه ما فاز باللذة إلاّ منحن ...وما غنم إلاّ منحن وما حقّق مأربا إلاّ منحن ....الانحناء حكمة يا أستاذ الحكمة، بفضلها يسهل عليك العبور من الأبواب الواطئة.. تقي هامتك من أن ترتطم بالعارضة...الرياح عادة لا تكسر إلا الأعواد التي تدعى الصلابة والعند.. أحمد الشواشي أبي وعمك الذي تفخر بسيرته لم يكن يؤمن بحكمة الانحناء فقصمت ظهره الريح..شطرته نصفين وطالت نقمة الريح زوجته.. وعاش مراد يتيما لم يجد إلا عطف النساء، نساء عائلة الشواشي لأن الرجال أشاحوا بوجوههم عنه، ثم اعلم يا فيلسوف زمانه أن الانحناء نوعان.. انحناء تختاره أنت دون أن يدوس أحدهم على رقبتك ويورثك المتعة، وانحناء تمارسه بإكراه يخضع له حتى فحل الرجال منكم وهو مغلوب على أمره.. انحناء تجرون إليه قسرا.. يورثكم التبعية والذل، فيبتلع الواحد منكم السكين بدمها ويطوي همه بين ضلوعه تكتما، فعن أي انحناء تتكلم؟ هل ترثي لحالي حقا.. أم أنت لا تعي أن حالك أبشع من حالي.. أتريد أن أقيم مناحة عليك وعلى أشباهك من الرجال؟" ص15، 16.

ومن هنا تأتي الصدمة ليس فقط مع طرح مراد (الطرشقانة) لشذوذه الجنسي – كما يسميه العامة – وإنما أيضا من منطلق مخالفته لما هو قار في وعي الثقافة العربية حول مفاهيم الرجولة والجسد، والتي درجت على تأكيد مفهوم الفحولة الجنسية لصالح الرجل، ونبذ الانحناء بكافة أشكاله وارتباطاته الجسدية والاجتماعية والسياسية، غير أن الرواية

إجمالا تسعى لإعادة التفكير في كل هذه الأمور من منطلق وجهة نظر مراد وأمثاله في المجتمع العربي عموما.

3. **الجسد بوصفه موضوعا:**

حيث تتناول الرواية الجسد بوصفه الموضوع الذي تنبني حوله الرواية، سواء تم التعامل معه باعتباره أزمة بشرية وموضوعا يجب تداوله ومناقشة أبعاده الفلسفية والمعرفية والتاريخية، مثل روايات: شارع بسادة لسيد الوكيل. أو تم التعامل معه باعتباره كشفا للمستور وفضحا للمسكوت عنه، مثل رويات: الآخرون لصبا الحرز، ورائحة القرفة لسمر يزبك.

وقد شهد موضوع الجسد في بعض البلدان العربية توظيفا مكثفا في البناء الروائي، ومنها المملكة العربية السعودية على وجه الخصوص، إذ ظهرت عديد من الروايات بعد أحلام مستغانمي (ذاكرة الجسد، وعابر سرير)، تدور جميعها حول الجسد، ومنها: "حب في العاصمة" لوفاء عبد الرحمن، و"نساء المنكر" لسمر المقرن، و"الحمام لا يطير في بريدة" ليوسف المحيميد، و"الواد والعم" لمفيد النويصر، و"ملامح" لزينب حنفي، و"الآخرون" لصبا الحرز، وغيرها من الروايات السعودية التي وظفت الجنس على نحو متسع يشمل كل الرواية.

وترى بعض الدراسات أن السبب في انتشار الرواية السعودية يعود لتناولها موضوع الجسد، فقد بلغ عدد الروايات السعودية التي توظف الجنس والجسد عام 2007م، عدد 55 رواية، وفي عام عام 2008م، بلغ 64 رواية، وفي عام 2009م وصل إلى نحو 70 رواية [13].

[13] - ببلوغرافيا الرواية السعودية- نادي الباحة الأدبي – المملكة العربية السعودية – 2007م.

تأتي رواية صبا الحرز[14] " الآخرون"[15] مرتبطة بهذا النوع من الكتابة (الجسد بوصفه موضوعا)، حيث ترتكز أزمة الرواية منذ البداية وحتى النهاية على علاقة البطلة بجسدها، ورغباته، محاولة للتصالح مع فكرة العري التام وعدم الخجل من حاجات الجسد.

تناولت الرواية عددا من الأزمات النفسية والفكرية، مثل تقبل الموت، ومبدأ الثواب والعقاب الأخروي، والتناقض السلوكي، ومحاولة غسل الذنوب وذلك من خلال شخصية تعيش في مدينة القطيف (السعودية)، شيعية المذهب، تقع فريسة للصراع بين رغبتها الجسدية وعقدة الذنب والخوف من العقاب، فتنخرط في العمل التطوعي للقيام بدور ديني وتوعوي في بيئتها المحلية، من أجل التغلب على عقدة الشعور بالخطيئة والذنب بسبب علاقتها المحرمة والتي كما تقول ساردة بضمير المتكلم الفرد على لسان البطلة بعد أن مارست لعبة الجسد مع صديقتها ضي:

وما كنت لأصادر رغبات جسدي، لوكنت أفهمها، أوأستوعبها، أو لو أنه يتفضل قليلا ويفتح معي حوارا قصيرا حولها. لوأنه يختصر الأمر في بضع نقاط واضحة. لست ملاكا، ولا أدعي الفضيلة المطلقة، ثم إنها ليست أولى خطواتي باتجاه الجحيم، كل ما في الأمر أني أحتاج إلى أن أفهم، هذه الفوضى المعتمة تذبحني، إن أساق في ليل العميان هذا، وما من نهار يطل علي.

وفي محاولة للحبكة الفنية وكسب ثقة المتلقي، تتعرض الرواية على نحوسردي مترابط لبعض ملامح الحياة في المجتمع السعودي، وهي في الآن ذاته مبررات للتعاطف مع البطلة المثلية (التي يصنفها الوعي الاجتماعي على أنها شاذة)، فتعرض الرواية للظلم الاجتماعي والطبقي الذي يعاني منه الشيعة (الذين تنتمي إليهم البطلة) وهم الأقلية في المجتمع السعودي، وما يواجهونه من تفريق في فرص التعليم، وتفريق في الوظائف والمناصب، واضطهاد ديني وفكري.

---

[14] - صبا الحرز اسم مستعار لكاتبة الرواية التي أشارت بعض المتابعات النقدية في الصحف وعلى صفحات النت بأنها فتاة عشرينية من منطقة القطيف في المملكة العربية السعودية.

[15] - صبا الحرز: الآخرون – دار الساقي- بيروت – 2006م.

ثم في محاولة لتبرير فعل البطلة تكشف عن بعض من حياتها الخاصة متمثلة في مرضها الوراثي بالصرع، والمصابة به بسبب حمل والدتها للجينات، وهوما كان عائقا لها، منعها من فرصة التعليم واختيار تخصص أفضل في جامعة الملك سعود، لأنها تحتاج الى عناية ومراقبة صحية بسبب نوبات المرض المفاجئة، وما يسببه ذلك من ألم نفسي لشعورها الدائم بالشفقة لكونها محورا للحديث بين زميلاتها.

وبعد التخرج سبب لها تكرار النوبات مخاوف غيرت مسارات حياتها، فكان وراء اضطرارها لترك العمل الذي أحبته، كمدرسة في روضة أطفال، خوفا من أن تباغتها نوبة أمام الأطفال فتروعهم. وكان وراء رفضها الزواج من ابن خالتها خوفا من نقل المرض لأطفالهما، وخوفا من عدم قدرتها على الاعتناء بهم، وخوفا من حدوث نوبة أثناء علاقتها الحميمية مع زوجها، وخوفا من نفوره.

وجاءت وفاة أخيها حسن بسبب مرض وراثي آخر، وهوتكسر الدم المنجلي، وقد نجحت الرواية في سرد تفاصيل وملامح المرضين وشرح أعراضهما على نحوغير متكلف، عبر بناء لغوي منضبط.

ارتكزت الرواية بشكل عام على إبراز الاختلاف في الآخر وفكرة تقبله، سواء كان الاختلاف في الميول الجنسية والرغبات أوالاختلاف في المعتقدات الدينية، كذلك الاختلاف في الصحة والمرض والتناقضات الحادثة في المجتمع، وعرضت نموذجا بسيطا وغير متكلف للحياة الجامعية في وسط يمنع الاختلاط ويفرق بين الجنسين.

وعلى مستوى الوعي والمعاصرة ترسم الرواية بطلة معاصرة، تتعامل مع الإنترنت والمنتديات الحوارية، وتنخرط في العمل التثقيفي من خلال المجلة والمطبوعات والنشاط المسرحي في الحسينية، مثقفة قرائيا ومرئيا، وذلك ما يكشف عنه وعي البطلة عبر مقولها، حيث يرد على لسانها استشهاد ببعض العبارات والمقاطع المقتبسة من روايات وقصص عالمية، وعلاقتها بالموسيقى وفيروز التي كان لحضور أغانيها أكثر من مشهد داخل الرواية، كذلك التناص مع بعض المقولات الشهيرة الورادة في السينيما الغربية وتوظيفها داخل السرد.

وعلى الرغم مما توهم به الرواية من أن أحداثها تدور حول شخصية واحدة هي شخصية البطلة، إلا أن الشخصيات الأخرى لا تأتي فقط خادمة لها، وإنما تكشف عن حكيها وعلاقتها بالجسد، ومنها شخصية ضي/ الصديقة المؤثرة في البطلة والتي تمارس معها لعبة الجنس بسادية شديدة، وكلما زاد الألم زادت متعة ضي.

تعرفت ضي على المثلية من طفولتها حيث كانت تأخذ درسا لدى بلقيس إحدى جاراتها التي تكبرها بأعوام الطالبة الجامعية التي تفضل الأطفال، وكانت فاتحة العلاقة قبلة تشجيعية من الفم، ثم تطورت العلاقة فصارت بلقيس بمثابة الأم والمرشدة والمربية لضي التي تعلقت بها كثيرا، لكنها تفاجأت بإقصائها لها، لمجرد ظهور علامات الأنوثة البارزة في جسدها، فهجرتها وأبعدتها عن زيارتها حيث أخبرت والديها أنها متفوقة ولا تحتاج إلإ دروس اضافية، وقد تنبهت ضي إلى حب بلقيس للصغيرات فقط حينما لمحت طفلة أخرى بدأت بأخذ الدروس بانتظام عندها.

علاقة ضي بالبطلة علاقة جسدية، فقد كان لضي الدور الرئيسي والأول في تعريف البطلة بالمثلية وبحاجات الجسد واشتهاءاته، وكانت تعتبر البطلة عبدتها، وتبلور ذلك في خاتم الزواج الذي أعطته إياها، وأخذتها معها إلى حفل المثليات، وقدمتها للجميع على أنها رفيقتها وملك خاص لها، على الرغم من وجود خلافات كثيرة بينهما، وتجاذب وخصام على فترات طويلة.

انتهت علاقة ضي بالبطلة بعد رفض البطلة لها أثناء علاقتهما الجنسية فقيدتها من يديها ومزقت جميع ملابسها، وبدأت تغتصبها وتقطع جسدها بالمقص، وتنعتها بالعاهرة، وبعد محاولات، استطاعت البطلة الهروب منها وقطع علاقتها بها لمدة سنتين تقريبا ولكن في نهاية الرواية تعود إليها بسبب شعورها المرير بالوحدة، والحنين، أو ربما محاولة للإثبات أما ذاتها بأنها ليست مثلية وأن عشقها لضي لم يكن غير نزوة، وتجربة، تعرفا فيها إلى جسديهما، ولعبا حتى النهاية.

وتأتي شخصية دارين منطلقة من الوعي بالجسد وباحثة عنه، وهي الصديقة الجديدة التي تعرفت عليها البطلة في حفلة (للمثليات) ورغم ارتباط كل واحدة منهما بأخرى إلا

أنهما استرقا قبلة في المخزن بعيدا عن الأنظار، وكانت هذه فاتحة العلاقة بينهما لاحقا. دارين هي الفتاة المحللة الثاقبة، الكثيرة العقل والتي ترجع حدوث الأشياء إلى أسبابها المنطقية وتربطها دائما بالأحداث السياسية التي مرت بها منطقة القطيف عام 1400هـ، وعلاقة السنة بالشيعة وعدم وجود عدالة اجتماعية أومساواة مع السنة لأن الشيعة هم الأقلية المختلفون. علاقة دارين بالمثلية علاقة رغبة وحب، وقد اكتشفت ذلك مبكراً مع ابنة عمها ناديا، وارتبطا كثيرا خلال مراحل عمرهم حتى الدراسة الجامعية، والتي انفصلت فيها ناديا عنها فجأة بلا مبررات فقط لأنها أحبت فتاة أخرى مما ترك لها جرحا لم تستطع التغلب عليه، وحكم بالفشل على كل علاقة جديدة، وقد قامت البطلة بمساعدتها في التواصل مرة أخرى مع ناديا وعودتهما كحبيبتين مرة أخرى.

وتأتي شخصية هبه، بوصفها صديقة أخرى للبطلة لكنها ليست مثلية، ترمز إلى الفتاة الطبيعية والبسيطة، تتميز بالبراءة نوعا ما، والإلحاح وبساطة التفكير، تتشارك مع البطلة الأنشطة التطوعية والأعمال التي تقومان بها في الحسينية وخدمات الحي. تركت البطلة فجأة في صورة تقليلدية جداً عندما قبلت عرض زواج من أحد الأقارب، وكان يمكن لهذه الشخصية أن تكشف عن الكثير من عالم الجسد لدى غير المثليات.

أما شخصية هداية، وهي مسئولة الأنشطة بالحسينية وتعتبر الموجهة للمتطوعات، والرقيب على ما يتم تنفيذه أوعدمه، فإنها ترسم صورة للتزمت والسلطة الدينية المهيمنة.

ويتمثل الوعي الثقافي المعاصر في شخصيتي عقيل وسندس، وهما شقيقان يعدا- كما تشير الرواية - نموذجا للشباب الشيعي المثقف والفاعل في المحيط البيئي، حيث يتشاركان في عمل المجلة المحلية التي تهدف إلى الإرشاد والتوجية والقائمة على الجهود الذاتية، علاقة سندس مع البطلة شبه سطحية، أما عقيل فهوالمرشد والمفكر والرمز المستنير والموجه للبطلة ويديران معا منتدى تثقيفيا عبر النت لكنه، تأثر كثيرا بعد تعرض المجلة وكتابها لهجوم شرس يمس نزاهتهم.

كذلك يتمثل الوعي المعاصر في شخصية ريان، صديق البطلة عبر شبكة الإنترنت، حيث تتشكل علاقتهما في إطار الغزل والاستملاح، غير أنها تمر بفترات متواترة بين

الحضور والغياب، ويتدخل اختلافهما المذهبي (سني وشيعية) في إنهاء علاقتهما بعد مشادة كلامية حول العقيدة واختلافها بين المذهبين وذلك بتسفيهه وتعاليه على الشيعة وتكفيرهم على حد تعبير البطلة.

أما الوعي الديني، فيتمثل في حسن، أخوالبطلة المتوفى في ريعان شبابه بسبب مرض تكسر الدم المنجلي (تقريبا) وهومرض وراثي بسبب زواج الأقارب، والذي مثل للبطلة صورة الموت غير العادل من وجهة نظرها، ومن ثم إبراز حجم الفقد والخوف من الموت والتطلع الى عالم أخروي أجمل.

وتأتي شخصية عمر منطلقة من الوعي ذاته، فهو الصديق السني، الشريك، الذي يتشارك معها كل شيء والذي كشفت له عن سرها (المثلي) وعلاقتها بضي، ثم تحول إلى حبيب ورفيق سرير في نهاية الرواية.

الأم، محمد (الأخ الأكبر)، هما نموذجا الأسرة الظاهران في الرواية بخط رفيع، الأم التي لا تتدخل في شئون ابنتها، وتلوم نفسها أشد اللوم على مرضها، وكذلك محمد الأخ الأكبر الذي يشعر بالمسئولية تجاه أهله، ويلوم نفسه كثيرا لأنه لم يمرض مثل اخوته رغم أنه الأكبر، وهونموذج للأخ الأكبر المتدين الرحيم والمحب لأهله.

غير أن الرواية على الرغم من هذا الزخم في الأحداث والتعدد في الشخصيات الممثلة لشريحة مجتمع كامل بانتماءاته الفكرية والدينية والاجتماعية، لم تستطع التخلص من النهاية التقليدية جداً، والتي لم تستثمر روح الاختلاف السائدة طوال الرواية، حيث تلجأ إلى جعل البطلة تلجأ لأن تكون أنثى طبيعية تحب الرجل وليست مثلية، وربما يبرر ذلك السلوك من الروائية السعي نحو إرضاء الذوق العام للمجتمع الشرقي العربي الذي يعيش الاختلاف داخليا ولا يقبله ظاهريا.

منطق الجسدي في الروائي:

إن اللجوء إلى التعبير عن الجسدي في كثير من الأعمال السردية التي تنتمي إلى الرواية الجديدة، لم يأت من فراغ، ولكن تحكمه في الغالب منطلقات فكرية تكشف عن

آليات اشتغال عقل الكاتب / الروائي في اشتباكه مع الجسدي، وتتنوع هذه المنطلقات في مرجعياتها إلى ما هو ديني، وما هو فكري، وما هوغريزي في أنفس البشر عموما.

غير أنها جميعا تخضع لمنطق علاقات الذات الفاعلة بمستوياتها الجدلية المتنوعة: الأنا مع الآخر، والأنا مع الأنا، بين التعبير عن الاحتجاج، وتأكيد الذات من خلال نفي هيمنة الآخر، واكتشاف الذات، ومحاولة اكتشاف الآخر، وهوما يؤكده استقراء النصوص الإبداعية ذاتها.

1. الكتابة بوصفها احتجاجا عند الكتاب من الرجال:

التعبيرعن الرفض خصيصة بشرية متأصلة في النفس الإنسانية ولدت منذ أن ولد وعيه قبل أن ينزل إلى الأرض، وصاحبت مسيرة تطوره عبر الحياة، وتحولت من الرفض الديني والاجتماعي، إلى الرفض المرتبط بالنظم السياسية الوضعية فيما يمكن تسميته بثقافة الاحتجاج.

فعلى الدوام وعبر التاريخ كانت هناك جماعات تتخذ الموقف المضاد من سياسات الدولة، غير أن هذا التضاد لم يكن مطروحا على السطح مع النظم الملكية والديكتاتورية، ولكنه كان موجودا ويعمل في الخفاء دوما.

ولكن مع تعقد مفهوم الدولة، ونموالوعي السياسي في انتقاله من النخبة إلى العامة، وظهور مصطلحات مثل الديمقراطية وحقوق الإنسان والحريات الفكرية بأنواعها، بدأ مفهوم الاحتجاج يتأسس على نحوما وصل إليه في حياتنا المعاصرة الآن.

إلا أن الاحتجاج بوصفه فعلا ثقافيا يظل مرهونا بالإطار العام للسياق الثقافي الذي أنتج فيه، وهذا بدوره يختلف من مجتمع لآخر، ومن دولة لأخرى، فالاحتجاج في الدول الغربية المتقدمة يمثل أداة مهمة من أدوات التعبير والتغيير، فلم تزل الجماعات المناهضة للعولمة تعمل في مظاهراتها السلمية وتحقق نتائج، ولم تزل جماعات حقوق الإنسان تستعين بالاحتجاج السلمي وتحقق عبره النتائج المرجوة أو بعضها على أدنى تقدير.

أما في الثقافة العربية فإن الفن والأدب يعدان المجال الأكثر خصوبة للتعبير عن الرفض والاحتجاج، بما يقومان به من كشف للهامش البعيد عن أعين السلطة رغم قربه منها، وافتضاح ممارسات النظام الحاكم، وكشف أشكال الظلم والقهر، و كشف المجتمع أمام نفسه، ذلك المجتمع الذي غدا يعيش ازدواجية بين ممارساته الفعلية أو معتقداته وتوجهاته الفكرية العميقة، وبين الصورة التي يبدو عليها ويظهر بها أمام الآخرين.

وتأتي في هذا السياق رواية فاصل للدهشة، لمحمد الفخراني[16]، للكشف عن عالم المهمشين في المجتمع المصري الذين يعيشون في قلب المدينة أو على أطرافها، لكنهم يوجدون في كل مكان، في المقاهي والمحال التجارية والأرصفة والطرقات والفنادق الفخمة والمراقص والبارات وكافة الأماكن التي يتواجد فيها تجمعات بشرية، يقومون بأعمال خدمية، ويبيعون المخدرات ويشتغلون بالدعارة، ويعملون في أي شيء يجلب لهم النقود مهما كانت حرمته.

تبدأ الرواية برسم عالم آخر غير الذي يعرفه البشر، هو عالم العشش بممارسات أفراده التي تنتمي جميعها إلى الممنوع والمحرم، فبدري يضاجع امرأته في فترة الحيض ويتفحص مؤخرات الفتيات رابطا بينها وبين أنواع السيارات، وهلال يستمر في ممارسة المهنة التي ورثها عن أبيه (تجارة المخدرات)، وفراولة تمارس الدعارة وتبيع المخدرات على كورنيش النيل، مع احتفاظها بسر علاقتها بعمها بدري الذي كان أول من افتض بكارتها وعمل لها قوادا في مجال الدعارة، وتتشابك العلاقات بينهم جميعا في تقاطعات بينهم من جهة وبينهم وبين الحكومة والمجتمع من جهة أخرى، لترسم لنا في نهاية الأمر هذا العالم الذي يعيش هناك بوعيه خارج المتن تماما وإن كانت حياته الفعلية داخل عمق المدينة يبيع البضائع الفقيرة ويخترق شوارع المدينة ودكاكينها ليل نهار، وقد يصل به الأمر إلى المشاركة في الحركات الشعبية الواقعية

---

[16] ـ محمد الفخراني: فاصل للدهشة – الدار للنشر – القاهرة – 2007م.

التي عايشها المجتمع المصري في السنوات الأخيرة، مثل الاستفتاء على المادة 76من الدستور المصري، وغيرها.

وتأتي أكثر الملامح التي تتصف بها الرواية متمثلة في مخالفة السائد لطرائق الكتابة والسرد، سواء في نقل واقع حياة الشخصيات وأفعالها وممارساتها ومعتقداتها كما هو بفجاجته دون تشذيب أو تهذيب، ونقل مقولها وتراكيبها اللغوية المنتمي إلى الممنوع في العرف الاجتماعي والأخلاقي، ونقل أفكارها وتصوراتها عن الحياة كما هي، يقول في الفصل الرابع:

تقول امرأة قديمة: جسم المرأة على شكلين:

الأول كمثرى..على شكل ثمرة كمثرى..

الثانى تفاحى.. على شكل تفاحة..

الجسم الكمثرى فيه الخصر والأرداف أعرض من الصدر.. شكل ثمرة الكمثرى لما تمسكها فى وضعها الطبيعى تجد قاعدتها / أردافها أعرض من قمتها / صدرها..

العكس فى المرأة التفاحة.. صدرها أعرض من أردافها.. ثمرة التفاح أيضاً لما تمسكها فى وضعها الطبيعى..

يتفاوت جسم المرأة بين التفاحة والكمثرى، تجد كمثرى مثالية أو شبه كمثرى، تفاحة مثالية أو شبه تفاحة..

تقول المرأة القديمة: المرأة الكمثرى أكثر أنوثة وخصوبة من المرأة التفاحة..

" فراولة " كانت "كمثرى" مثالية لكنها لم تنضج ما يكفى لتشتغل راقصة بأحد القوارب العائمة فى النيل المخصصة لفسحة العامة والأحبة الفقراء..

فهذه التصورات البسيطة تؤكد على انتماء الإنسان إلى الفلسفة بشكل أو بآخر، وسعيها إلى تصنيف الجسد وأنماطه فكريا، إذ إنها مستقاة من الواقع الفعلي للحياة، توصلت إليها الخبرة وطول الممارسة، وهي في الآن ذاته احتجاج على طرائق الكتابة السردية بمفاهيمها التي ترسخت، وبوعيها الجمالي الذي درجت عليه.

وترسم الرواية شخصياتها بواقعها الاجتماعي المرير، وانتمائها إلى عالم الجسد، مثل شخصية فراولة، إحدى الشخصيات الأربع الرئيسة في الرواية، تقول:

" فراولة "..

استمرت على الكورنيش لتحقق حلمها فى الاقتراب من باخرة "الباشا" والراقصة " أحلام".. إلا أن أحداً من أصحاب القوارب لم يقبلها راقصة على قاربه لعدم امتلاء بزّيها ومؤخرتها ما يكفى..

يعمد الكثير من أصحاب القوارب لتشغيل شابة، لا يهم تكون جميلة، المهم تملك جسداً مثيراً..

ترقص الشابة فى القارب بملابسها العادية..

عادة تلبس بنطلون چينز يقضم فى مؤخرتها الممتلئة خفيفة الحركة، "تى- شيرت" أو " بادى " أو قميص ضيق يبرز بزّينها الكفء.. ترقص على مقدمة القارب وهى راسية على الشاطئ ليشوفها الزبائن على الكورنيش..

تركّز فى رقصها على مؤخرتها، صدرها، بطنها.. مستعينة بما تتابعه فى الفضائيات ومطربات الكليبات العريانة، تضيف من إبداعها بمصاحبة موسيقى صاخبة من كاسيت قوى وسماعات مثبتين عند مقدمة القارب..

تصاحب الموسيقى أغانى شعبية،أو أغانى وقصائد " لأم كلثوم " بأصوات مطربين شعبيين غير مشهورين مع توزيعات موسيقية جديدة راقصة وتبديل لبعض كلمات الأغنية الأصلية، أو التوقف عند إحدى الكلمات المميزة فيها وتكرارها مع الرقص.

....

" فراولة "... الوحيدة تماماً.. لا تعرف إن كان أبوها مقتولاً أو مسجوناً، تعرف أن أمها ماتت قبلما تكمل رضاعتها بأسابيع..

عمها " بدرى" تناديه باسمه مجرداً، تحسُّه غريباً عنها..هو.. رجل افتضها فى الحادية عشرة من عمرها..

استيقظت مفزوعة فى نهار حار جداً لتجد " بدرى" منتصباً بين فخذيها العاريين، ليس معهما فى العشة غير ڤيديو، تليفزيون، شريط سكس، وقطعة حشيش بين فلقتيه تساعده على انتصابه المتشنج..

.. افتضها..

.. لم يكن سكراناً يا " فراولة "..

تدفع " فراولة " له مقابل نومها فى عشته، رغم أنها لا تدخلها إلا نادراً..

مرمطها بامتياز..

صار قواداً لها..

إن هذه الشخصية التي تعيش الممنوع والمحرم حتى النخاع، لمن تكن هي المسؤولة بدءا عن ذلك، وهو ما تكشفه الرواية في الأسطر الأخيرة من المقطع السابق، ولا تكتفي بمجرد ذكره، وإنما تقدم اعتراضها على ما حدث لفراولة في تدخل موارب من الراوي كما لو كان يصدر حكمه ويسجل اعتراضه واحتجاجه على هذا الواقع المتهرئ " لم يكن سكرانا يا فراولة "، ثم "مرمطها بامتياز"، و " صار قوادا لها "... وعلى هذا النحو تأتي احتجاجات الراوي عبر الحكي عن شخصياته جميعا، فيما يشكل موقفا مضادا من الواقع السياسي والاجتماعي المصري عموما.

2. الكتابة بوصفها تعبيرا عن قهر الرجل:

وذلك من وجهة نظر بعض الكاتبات من النساء (بعض الكتابات النسائية) التي تسعى لإظهار قهر الرجل للمرأة ومحاولته السيطرة عليها، ربما انطلاقا من الموروث العربي الذي درج على تبعية المرأة للرجل وترتيبها بعده على الدوام.

تحاول الرواية الجديدة في هذا الاتجاه التعبيرعن الواقع الثقافي العربي في نظرته للمرأة وتقليله من شأنها أحيانا، أو ازدواجيته في التعامل معها أحيانا أخرى، فنظرة الرجل الشرقي إلى الزوجة تختلف اختلافا كليا عن نظرته إلى أي امرأة أخرى يمكن أن يتعامل معها، فالزوجة يجب أن تظل صورتها تقليدية ملتزمة بالمعايير والأخلاق العربية الأصيلة، تلبي احتياجاته وترعى أسرته وتقوم على خدمته ليل نهار، أما غير الزوجة فيباح لها ما لا يباح للزوجة من رفقة وصداقة وحريات متعددة.

هذا الواقع الذي أتى نموذجه الأمثل في شخصية السيد أحمد عبدالجواد كما رسمها نجيب محفوظ في الثلاثية، سيظل امتداده في الرجل الشرقي المعاصر على اختلاف طبيعة الحياة واختلاف طبيعة ووعي الرجل، وهو ما تسعى الرواية الجديدة إلى التعبير عنه بحداثته.

وتأتي رواية "دارية "[17] لسحر الموجي معبرة عن هذا الواقع، فتحكي سيرة فتاة أديبة تتزوج من رجل تحبه كثيرا "سيف " وتنجب منه طفل وطفلة، وتعيش في بيتها كما ينبغي لزوجة وأم مثالية، غير أنها تصطدم بمفاهيم زوجها عن المرأة وعلاقته بها، وهو ما يمثل نمطا من أنماط الثقافة العربية، فهو يرفض عليها أن تعيش حريتها الشخصية ولو على المستوى العقلي، كأن تحلق بخيالها الأدبي، أو أن تمارس الكتابة، فهو يرى المرأة لأعمال المنزل والإنجاب ومتابعة الأطفال وطاعة الرجل، وليس لها أية إرادة أخرى أو مشاعر يمكن أن تنشأ خارج هذه الدائرة، ويتعمد على الدوام إهانتها، وإشعارها بأنها ضعيفة ولا تفهم العالم من حولها:

عندما عادت إلى المنزل باكية، محنية تحت وطأة الغربة، وجدته يشاهد التليفزيون ويحدث أمه تليفونيا:

لا طبعا يا ماما، دبلوم نقد فني إيه وبتاع إيه ! هي فاضية. مش كفاية الكتب اللي مالية لنا بيها البيت،معلهش البنت صغيرة وبكرة تتعلم. ص11

فهو يراها صغيرة، يعاملها بنفس النصح والتوجيه الذي يعامل به ابنته ذات الرابعة، ويعاقبها على أي خطأ ولو كان بسيطا، ويراها دوما محدودة القدرات ضعيفة، وهو معلمها وصاحب الفضل عليها في كل نجاح تصل إليه، وينظر إليها بغير النظرة التي ينظر بها إلى نفسه:

وعندما كان سيف يقارن نفسه بدارية، تخف كفتها، كان دائم التأكيد أن العالم هو بيته، وهو كرجل كان من الممكن أن يستخدم حقه بشكل يتناقض مع قدسية الكيان الأسرى، بأن يكون له أصدقاء وجلسات في النادي.. كانت دارية تقرأ في عينيه اندهاشا عندما يعود من الخارج فيجدها في جلستها الليلية في الشرفة، أو عندما يتعثر في أوراق فوق مكتبها، فتشعر أنها مضطرة لمنح إجابات لا تملكها بعد.

كيف تفسر كآبة ما، يراها سيف، في كتاباتها؟ ص20- 21.

---

[17] - سحر الموجي: دارية – دار الشروق – القاهرة – 2008م.

تشعر دارية بالوحدة وتتحجر في محارة روحها (عنوان الفصل الأول) لا يتبقى لها سوى استدعاء حياتها مع أمها قبل وفاتها، ودعم كل من أبيها المثقف وصديقتها الفنانة "هادية"، ثم الخيال والحلم المختلط بالأساطير الفرعونية التي تهرب إليها وتتكئ عليها وتكون ملهما لكتابتها الشعرية، وعندما تنشر أول قصيدة لها بمساعدة هادية تتصاعد حدة الخلاف بينها وبين سيف زوجها، فيهددها: إما أن تترك الشعر أو أن يحرمها من أبنائها، وهو ما يحدث بالفعل، فتصل إلى قناعة بالانفصال وترك المنزل والعودة للعيش مع أبيها، عندما يضيق عليها الخناق فيمنعها من الأصدقاء والتليفونات والنشر:

أنا حاربت كل السنين اللي فاتت علشان شوية هوا أكثر من اللي بتتنفسه أي واحدة ست عادية، زوجة بس، جاي دلوقتي تحرمني حتى من الحد الأدنى ده، مش ممكن تقهر إنسان بالشكل ده يا سيف وتفضل فاكر إنه هيحبك. ص54.

وهنا تقدم الرواية صورة أخرى للرجل المتوازن، متمثلا في والدها الذي يساندها ويزور معها المناطق الأثرية فجرا ويلبي معها احتياجات المثقف وعلاقته بالحياة، وتسافر دارية إلى ألمانيا لمواصلة دراستها بدعم منه، وهناك تلتقي الفنان التشكيلي المصري أحمد نور الدين، الذي ينتمي إلى عالمها هي، عالم الثقافة والأدب والفن، وتعيش معه قصة حب يزوران خلالها بعض البلدان والمدن في ألمانيا ويرتادان المسارح والمقاهي والمعارض الفنية والمنتديات الثقافية، ويعودان إلى مصر فيزوران إحدى القرى على النيل في مدينة إلمنيا (صعيد مصر) حيث مرسمه، غير أن قهر الرجل يظل يطاردها ممثلا في القوانين الوضعية التي يستند إليها سيف زوجها في طلب دارية للطاعة، ومعاناتها من أجل الحصول على طلاقها وحريتها.

وفي رواية "اكتشاف الشهوة "[18] للكاتبة الجزائرية فضيلة الفاروق يتبدى هذا القهر الذكوري للمرأة من خلال قصة زواج الفتاة الجزائرية المحملة بعبق قسطنطينة "باني" وانتقالها إلى باريس مع زوجها "مولود"، وهناك يمارس عليها قهره بدءا من الأيام الأولى للزواج، فمنذ لحظات دخولها الأولى إلى منزله تتكشف شخصية هذا الرجل وعدم اهتمامه

---

[18] ـ فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة – دار رياض الريس – بيروت – 2006م.

بها، فمتعلقات زوجته الأولى وصورتها في غرفة النوم، وخطابه معها تبدو فيه الصلافة، ثم يأتي اللقاء الجسدي متمما لهذا القهر، حيث تتساءل "باني" الساردة بطلة الرواية:

كيف لغريبين مثلنا أن يمارسا الجنس كما يجب؟

طرحت السؤال على نفسي أكثر من مرة خلال تلك الأيام المشحونة بالغضب بيننا، وفي اليوم السابع جن جنونه، حاصرني في المطبخ، ومزق ثيابي، ثم طرحني أرضا، واخترقني بعضوه.

لم يحاول أن يوجهني، لم يحاول أن يفهم لغة جسدي، أنهى العملية في دقائق، ورمى بدم عذريتي مع ورق الكلينكس في الزبالة.

عجزت عن الحركة بعد تلك الغارة، ما اخترقني لم يكن عضوه، كان اغتيالا لكبريائي، وفيما أشعل سيجارة انتصاره ليتمم بها متعته، قمت منكسرة نحو الحمام. ص8-9.

فالكاتبة تطرح عبر عملها عددا من القضايا المتعلق بعضها بالخبرات الجسدية، وما يؤدي إليه عنف الرجل مع المرأة، وما يمكن أن يودي بها إليه من مسالك قد تصل بها إلى البحث عن رجل آخر ورجال ورجال، وإلى امتهان الخيانة ليس رغبة فيها، وإنما رغبة في الانتقام من الرجل ومن نفسها، ومن العالم الذي وضعها في هذه المأساة، وهو ما حدث مع "باني" في تعديد علاقاتها وخياناتها مع إيس اللبناني، وشرف صديق جارتها، وتوفيق جارها، واستمرارها في علاقات جسدية حتى نهاية المطاف، ردا على عنف زوجها معها من جهة، ووصفه إياها بالعاهرة، وبكثير من الألفاظ النابية، وعلى مجاهرته بعلاقاته النسائية الجسدية أمامها، وكلما ازداد هو في أفعالة اشتدت رغبتها نحو الخيانة.

ثم حين تمتلك جرأتها بفعل قسوة ما تتعرض له، وتقرر طلب الطلاق والعودة إلى أهلها في قسطنطينة، فإن الأهل يرفضون، وتقول لها الأم:

ستعودين إليه في أقرب فرصة، وستركعين أمامه مثل كلبة، وستعيشين معه حتى تموتي.

- حتى أموت؟

كان والدي يفعل ذلك بوالدتي أيضا، كنا أطفالا، وكان يمسكها من شعرها ويرغمها على الركوع أمام قدميه ويردد: "... حتى تموتي.. حتى تموتي.."

ولم نكن نفهم سر الخلافات بينهما، كنا نفهم فقط أنه يرغمها على شيء ما ستقوم به حتى تموت.

كلمة الموت هي التي كانت تخيفنا، أما اليوم فلم تعد تعني لي شيئا حتى ضرباته لي لم أكن أشعر بها، لكني كنت أسمع والدتي وهي تحمسه أكثر:

- اضربها أكثر.

وقد فعل ما بوسعه لإرضائها وإرضاء حقارته، ثم خرج ظانا أنه أنهى مهمته. ص 87-88.

إذ تكشف الرواية أنه لم يكن الزوج فقط هو الذي يمارس دور القهر، وإنما أسرتها أيضا، وأخوها الذي وصل به الحد أن أحرق سريرها يوما ما عندما شاهدها مع أصدقاء، وتعليق أبيها مفاخرا على ذلك:

- في المرة القادمة احرق السرير وهي نائمة عليه.

وهو ما أورثها أرقا ظل يلازمها طوال حياتها، خاصة في النوم.

ليست الأسرة فقط هي من يمارس القهر على المرأة، ولكنها الثقافة العربية التي ترى المطلقة عارا وعبئا وتنظر إليها نظرة الفاشلة وكأنها المسؤولة الوحيدة عن عش الزوجية، وكأن لا شريك هناك قد تكون أفعاله فوق ما يمكن احتماله.

ذلك جميعه وغيره هو ما تطرحه الرواية من إشكالات وقضايا يتعلق بمشاعر وأحاسيس الأنثى عندما يمارس عليها القهر جسديا ونفسيا.

وإن كانت الرواية تعتمد تقنية سردية متطورة تتمثل في البناء والهدم وإعادة البناء، فبعد أن تبدأ الرواية وتستمر على النحو الذي سبق تكشف الكاتبة بأن كل ذلك كان يحدث في مخيلة البطلة باني وهي في مستشفي للأمراض العصبية في قسطنينة على مدى ثلاث سنوات غابت فيها عن الوعي، وحينها يبدأ وعيها في مطابقة الواقع بالخيال، حيث تختلط الأحداث الحقيقية بالأحداث المتخيلة في عقلها، وتترابط أحداث العنف الإنساني الخارجي من حركات اغتيال وقمع للمثقفين والأدباء العرب، ومن ممارسة القهر على المرأة العربية، تترابط بالعنف الداخلي الذي تعيشه البطلة في مشفاها، وهو ما ينتهي بامتلاكها لمصيرها مرة أخرى بالاتكاء على وعيها وقدراتها كامرأة.

كما تأتي رواية "عشق البنات "[19] لهويدا صالح معبرة عن قهر الرجل للمرأة من خلال سرد حياة مجموعة من المعلمات يعملن في مدرسة واحدة، ويلتقين جميعا في منطقة المعاناة من قهر الرجل والشقاء الإنساني، والمفارقة الشديدة بين أحلامهن من جهة وواقع المجتمع العربي ونظرته للمرأة من جهة أخرى، ويبدو من خلال ذلك حضور الجنس بوصفه مكونا من مكونات الحياة وسرا من أسرار سعادتها أو شقائها، سواء عبر المتزوجات في معاناتهن مع أزواجهن الذين يهتمون بحاجاتهم الجسدية هم فقط دون اهتمام بحاجات المرأة، أو عبر اللائي قررن الاستغناء عن الزواج، أو من لم يكن لهن حظ من اللقاء الجسدي مع الرجل على الإطلاق.

تتنوع صور الحالات الإنسانية النسائية في عشق البنات، حيث تصلح كل واحدة منهن لأن تكون حالة روائية قائمة بذاتها، الراوية التي يتجلى حضورها في بداية الرواية من خلال الحكي عن قهر الفقر لها في الطفولة، وقهره لأمها المريضة التي تتوسل لزوجها أن يعالجها، وقهر الزوج (والد الراوية) الذي لا يجد ما يلبي به احتياجات أسرته، ثم قهرها (الراوية) مع حياتها الزوجية التي لا تحقق لها أحلامها مما يدفعها للانسحاب داخل نفسها ومحاولة العزلة والبكاء.

ومها الحسيني المنطلقة التي تمتلك العديد من المهارات في التدريس والطبخ والعلاقات الاجتماعية والحياة الزوجية، إلى درجة أن يصفها الجميع أنها "ست بميت راجل"، ولكنها تعاني قهر زوجها الذي لا يستشعر أحاسيسها، بل يرى أنه يحقق لها مطلبها الجسدي على أكمل ما يكون:

ولأن مها امرأة تضع روحها في كل أمر تصنعه، تبكي كثيرا حينما تتلمس مساحات الدفء في صدر زوجها ولا تجدها، تنظر إليه حين لا يقدر حتى على التقاط أنفاسه بعد أن ينتهي منها، تهز رأسها وتصمت حين يسألها: انبسطتي يا مها.

كثيرة هي المرات التي فكرت في هزه بعنف، وأكثر هي المرات التي فكرت في الصراخ في وجهه: لا. ص 64.

---

[19] - هويدا صالح: عشق البنات – روايات الهلال – دار الهلال – القاهرة – 2008م.

ووفاء ساحرة الجمال التي تفقد حبيبها وخطيبها كريم فتحاول مرارا الانتحار، وتهرب إلى الرسم ونحت التماثيل لتفرغ عن نفسها، وتجبرها زوجة أبيها على الزواج من أخيها، الذي يقهرها ويهينها ويضربها:

كيف يقسو عليها هذا الزوج الغلس، ألا يعرف أن هذه اللوحات التي يكرهها هي التي تحفظ عليها حياتها؟ ألا يعرف ذلك الزوج القاسي أن هذه التماثيل التي تنحتها بروحها قبل أصابعها هي التي تمنعها من اللحاق بحبيبها؟ أصبح مرسمها هو الذي يعطيها القوة اللازمة لتحمل جسده كرها، تتحمل نفسه وهو يجسم فوقها، تتحمل كل شيء خوفا على لوحاتها ومرسمها، ولما تصرخ متألمة يعتقد أنها تصرخ من المتعة، متى تمتلك القدرة على اتخاذ قرار الانفصال. ص 16.

وعلياء التي انتقلت من القرية إلى المدينة لإكمال دراستها العليا والتي يبدأ القهر معها منذ تخرجها في كلية الآداب بتقدير امتياز ورفض رئيس القسم تعيينها في الكلية، ويحملها أبوها إلى المدينة للإقامة عند ابن خالته، وهو عجوز بلغ سن التعاقد، وماتت زوجته، يقطن في شبه عزلة فيلا قديمة بضاحية حلوان إلا من زجاجات الخمر المتنوعة، ويضع لها المنوم ليلا في مشروبها الساخن ليمارس معها ليتحسس جسدها وهي نائمة.

ومنال التي تعيش وحيدة بعد وفاة والدها ووالدتها، وسفر حبيبها بلا عودة بعد أن ثقلت عليه مطالب إخوتها للزواج منها، ولم يكفها قهر حبيبها برحيله الأبدي، وإنما يمارس الجميع بما فيهم إخوتها وزوجاتهم القهرعليها:

لا يعرفون وحدتها القاتلة التي تمتص روحها، منذ موت والديها، منذ رحيلهما نصب كل فرد في العائلة من نفسه وليا عليها، حتى هؤلاء الذين يصغرونها سنا، أصبح الجميع يحاول تصريف حياتها نيابة عنها.

لم تسلم من لسان زوجاتهم، لم يدخروا وسعا في معايرتها بعدم زواجها حتى الآن، دائما تنظر إليهم بلا مبالاة، ولا ترد. صمتها يزيدهن غيظا، لا تعرف كيف تبرر للجميع امتناعها عن الزواج حتى الآن. ص30

وغادة المأزومة في حياتها بسبب لوم زوجها أستاذ الجامعة الدائم لها، على الرغم مما تمتلكه من وعي ووضوح أمام نفسها:

هي دائمة الرفض للثنائيات التي تتحكم في حياة المرأة، المرأة تخلص والرجل يخون، المرأة تعطي والرجل يأخذ، المرأة تحاسب والرجل هو من يحاسبها، تُضطهد والرجل من يضطهدها، تمردها الدائم جعلها تعلنها بشكل دراماتيكي، لايخلو من حس مأساوي على الأقل، تعلن لنفسها: أنا لا أصلح للزواج، سأطلب الطلاق، سأعيش حرة دون التقيد برجل. ص69

وسلوى التي مورس عليها القهر من قبل والدها ووالدتها إلى الدرجة التي جعلتها تكره جسدها، وسهير التي قهرها الموت باختطاف زوجها بعد صراع مع المرض في معهد الأورام، وشخصيات أخرى عديدة تنتمي إلى القهر ذاته: ماجدة، وانتصار، وشيماء التلميذة، وشخصيات أخرى فرعية، فيما عدا نجلاء التي دافعت من أجل حبها وتزوجت زميلها بعد تخرجه.

وهو ما تلخصه الروائية في حركة سردية تعتمد تقنيات الرواية الجديدة حين تظهر في نهاية الرواية راوية أخرى غير الأولى التي تقوم بسرد الرواية منذ البداية.. يظهر صوت هذه الراوية الثانية ليكشف عن الوعي الفكري والفلسفي المتحكم في حركة سير الرواية، ويحاكم الراوية الساردة على رسم شخصياتها، تقول الراوية الثانية للأولى:

أنت لا تجيدين رسم النساء، فلم الإصرار على مهارة لا تمتلكينها؟

هل جربت مثلا أن تستمعي إلى صوت مها الحسيني، وهي تمارس شبقها الجنسي من خلال صناعة مساحة من التميز في كل أمر تفعله؟

فقط لينظر إليها الواحد نظرة إعجاب بمهارتها ويثني عليها، ساعتها تشعر بالارتواء الذي قليلا ما يقدمه لها زوجها. 161.

هل جربت أن تنظري لعيون غادة وهي تدعو طوال الوقت في سرها على زوجها؟..

هل سمعت دعواتها الدائمة لله أن يموت من يغتصب روحها غصبا عنها؟ غادة تراوغك، وتمارس عالمها السري من وراء ظهرك..ص 162

ثم في حركة سردية أخرى تحاكم الراوية الثانية الساردة الأولى، وتحكي حكايتها هي مع الحياة والجنس:

وأرى كل نسائك بائسات معذبات بحرية متوهمة، حرية لم يستطعن دفع ثمنها، صنعت خطوط شخصياتهن بدقة وقصدية، جعلت كل نسائك فاضلات ومقهورات. وأنا أرى أنهن فاضلات رغم أنوفهن. ص 163

على هذا النحو تختتم الرواية بلجوء المرأة إلى المرأة جسديا (غادة وسلوى بوصفهما نموذجا معبرا عن الأخريات)، وذلك هربا من قهر الرجل، ومعاناتهن جميعا مع الحياة.

3. الكتابة بوصفها محاولة لاكتشاف الذات:

يعيش الإنسان مع جسده منذ اللحظة الأولى لتشكله وحتى اللحظة الأخيرة لنهايته طوال عمره، إلا أن الجسد يمثل لغزا بالنسبة للإنسان، لا يفهمه ولا يستطيع السيطرة عليه، بل كثيرا ما يخذله ويتخلى عنه وبدون أدنى قدرة من الإنسان على تغيير مسار هذا الجسد.

وتتعدد تنويعات الجسد بين كونه فخا يمكن الوقوع في حبائله (وهو ما تناوله الفكر الديني محذرا من الانصياع وراء الرغبات الجسدية رابطا بينها وبين الحيوانية في مسلكها)، وبين كونه معبرا لاكتشاف العالم، وكونه هوى ورغبة ومتعة في ذاته لابد من إشباعها، وكونه رزيلة ينبغي التخلص منها وكبت نوازعها، وكونه ألما يعذب الإنسان.

تأتي رواية "نبيذ أحمر"[20] لأمينة زيدان منطلقة من الوعي باكتشاف الذات، والبحث عن كينونة الإنسان في سياق حياة تسير به دون أن يستطيع الوقوف بها عندما يشاء، هكذا تبدأ الرواية بوعي "الراوية" الذي يكشف منذ البداية عن التشتت والانهيار وسط الخراب الظاهر والخفي لمجتمع مدينة السويس (البطل المكاني للرواية) وما عايشه من معارك وحروب متتالية بحكم كونه بوابة شرقية لمصر عايشت نكسة 1956م إثر العدوان الثلاثي على مصر، والذي جاء ردا على قرار الرئيس جمال عبد الناصر بتأميم قناة السويس، وعلى الرغم من إيجابية القرار على المدى البعيد، إلا أن آثار الحرب السلبية عايشها أهل السويس، وأثرت على بنية الأسرة والمجتمع ووعي الراوية البطلة "سوزي" التي تبدأ روايتها باستدعاء أحداث متنوعة ومفتتة بعضها ينتمي إلى الماضي وبعضها إلى

[20] - أمينة زيدان: نبيذ أحمر – روايات الهلال – القاهرة – 2007م.

الحاضر، وبعضها إلى الواقع وبعضها إلى المتخيل والحلمي الذي يصل إلى حد الكابوسي، وعبر ذلك جميعه ترصد لوعيها الحاضر بوصفها امرأة أربعينية، تقول:

أيها المحترمون إياكم وإساءة الظن، إن لمحتم صدفة امرأة تخلع ملابسها وتعرض جسدها لضوء الليالي المقمرة، فهي غالبا امرأة في الأربعين، وحيدة، وتهيب بالقمر أن يكشف لها من تكون. ص 7.

وتحكي الرواية بشكل عام قصة الأسرة المصرية (المجتمع العربي) في ظل الحروب، ومدى الخراب الذي لحقها في بفعلها وما تحدثه من دمار اقتصادي ومعماري وعسكري، ويلعب الجسد دوره في رسم مشاهد هذا الدمار، فالراوية البطلة "سوزي " مشتتة مرتبكة بين حب الأب الذي فقد أحد أعضاء جسده (ساقه) دفاعا عن تحرير مدينته في أثناء الحصار، والعلاقة المرتبكة مع الأم التي تصاب بالجنون وتنتحر بإلقاء جسدها من سور الشرفة العالي، والتعاطف مع الأصدقاء اليساريين الذين يتعرضون للقهر الجسدي والنفسي من قبل خالها رجل الشرطة الذي يدمن الهيروين، ويأتي رمز النبيذ الأحمر ليحيل إلى دلالات عدة ترتبط بمرجعيات تاريخية وجمالية أدبية، منها الثورة والنضال ودماء المحاربين والمناضلين، ومنهم الأب، وتتعدد زجاجات النبيذ في حضورها عبر الرواية وفي إحالاتها إلى شخصيات تمثل شرائح بشرية أثرت في تكوين ذاكرتها وذاكرة المواطن السويسي، ومنهم "أندريا " اليونانية، والأصدقاء اليساريين، وانكسار الحلم، وتفتت الوطن.

وتأتي رواية "وقوف متكرر" لمحمد صلاح العزب[21] مرتبطة بالجسدي على أكثر من مستوى، يحيل بعضه إلى كشف المستور في أحياء القاهرة من اشتغال بالدعارة في الشوارع والسيارات، وليس احترافها عبر بيوت أو فنادق، ويحيل بعضه إلى اكتشاف الآخر من منظور وعي الأصدقاء والنساء عندما يقومون بذلك، ويحيل بعضه إلى محاولة اكتشاف الذات من خلاله وجوده مع الآخر، واكتشاف متعته والبحث عنها، وذلك جميعه عبر الجسد.

---

[21] - محمد صلاح العزب: وقوف متكرر - دار ميريت – القاهرة – 2007م.

مدينة نصر (1)

كان اللقاء الأول لراندا وياسمين هكذا:

أمام كشري شيخ البلد في شارع عباس العقاد تقف ياسمين تحت الرصيف، في حين تقف راندا على حافة الرصيف بعدها بثلاث سيارات.

تعتمد راندا بشكل أكبر على فراسة الزبون وخبرته، فهي لا تبدو مميزة على الإطلاق، بمظهرها الجامعي العادي، والكشكول السلك الذي تريحه على صدرها، مما يجعل كثيرا من الزبائن لا يلتفتون إليها، يحقق هذا لها نوعا من الأمن من أمناء مباحث الآداب الذين يجولون بملابس ملكية بشكل مكثف في هذه المنطقة، كما يتيح لها فرصة اختيار الزبون المقبول شكليا لمواجهة حالة التقزز التي وجدتها في أول مرة مع معلم الجزارة ذي الخمسين عاما في سيارته اللادا القديمة، والذي ركبت معه بعد أن ظل يطاردها بالسيارة، ويقول لها:

"اقعدي معايا نص ساعة وخدي اللي انتي عايزاه".

كان مرتخيا جدا، وصارحها بأنه يصبغ عانته.

أما ياسمين فتعتمد على الشكل السبعيني لبنت الليل، مع بعض التعديلات الطفيفة كنوع من مواكبة العصر: الميكب الأوفر، واللبانة، والوقفة المتمايلة، والتلفت المستمر، والملابس الضيقة المكشوفة، وحقيبة اليد الكبيرة التي يفهم بحكم المنظر العام ما تحتويه.

هي لا تقلق كثيرا من مسألة أمناء الآداب هذه، فهي تعرف معظم ضباط وأمناء وعساكر أقسام شرطة مدينة نصر أول وثان، ومصر الجديدة، والنزهة بحكم دائرة عملها، وتقدم لهم باستمرار رشاوى جنسية، أو مادية، أو تقوم بدور الوسيط في مصالح كبري بين الضباط وبعض زبائنها المهمين.

كنتما في جولة اصطياد، وحينما لمحت ياسمين بشكلها المميز قلت لمنعم: "تمام أوي.. أقف".

وأشرت لها بيدك فلمحتك، وتظاهرتْ بأنها لم تلاحظ شيئا، وبعد حوالي دقيقتين نظرتْ في الساعة، وتبرمتْ كمن كانت تنتظر شخصا وتأخر عليها، ثم بدأتْ في التحرك نحوكما بهدوء.

حيث تتجسد عبر الرواية تنويعات اكتشاف الجسد والذات، بين كون الجسد فخا لاصطياد الراغبين (كما فعلت كل من راندا وياسمين، على الرغم من عدم معرفة كل منهما بالأخرى، وكما وقع في ذلك منعم وصديقه)، وكونه معبرا للدخول إلى عوالم أخرى (كما فعلت الفتاتان دخولا إلى عالم العمل والتربح)، وكونه هوى ومتعة وبحثا عن المتعة، وكونه ألما وحملا ثقيلا كما تعبر ياسمين في مقطع لاحق عند رفضها لأن يقبلها منعم بأن (ريحة بقه وحشة قوي.. عاملة زي ريحة الشراب).

4. الكتابة بوصفها محاولة لاكتشاف الآخر.

سواء أكان الآخر في إطار الجنس البشري نفسه، أم ينتمي إلى الجنس الآخر (المرأة بالنسبة للرجل والرجل بالنسبة للمرأة)، أم ينتمي إلى جنسية أخرى، أم مذهب فكري أو ديني آخر.

وقد شغل موضوع الأنا والآخر اهتمام الفكر الفلسفي، فنظر إلى الآخر بوصفه وسيطا للخروج من الذات والعودة إليها، ومتسعا لاكتشاف نقصها، ومتكئا لملء فجواتها، فالوعي بوجود الذات لا يتم إلا من خلال وجود الآخر، واكتشاف الآخر في نهاية الأمر هو اكتشاف للذات.

تطرح رواية "لحظات لا غير"[22] للكاتبة المغربية فاتحة مرشيد كثيرا من القضايا المتعلقة باكتشاف الآخر، واكتشاف الأنا عن طريق الآخر، والتأسيس لأهمية وجود الآخر بوصفه شرطا للحياة ومعبرا للدخول إلى اكتشاف ذواتنا، ومنطلقا للكتابة، انطلاقا من مقولات الفكر الفلسفي بأننا عندما نميز أنفسنا فإن ذلك يتم عن طريق قياس ذواتنا إلى آخرين.

وتصدم الكاتبة وعينا بأن حياتنا ما هي إلا لحظات لا غير (عنوان الرواية)، هي تلك اللحظات التي عشناها مع الآخر، أو استطعنا فيها الوقوف أمام أنفسنا في علاقتنا بالآخر أو التمييز في مجاله، هي لحظات لا غير عندما نفتش في ذاكرتنا فلن نجد سواها، وذلك

---

[22] - فاتحة مرشيد: لحظات لاغير– المركز الثقافي العربي– الدار البيضاء–2007م.

كله من خلال سرد قصة الطبيبة النفسية الأديبة المثقفة "أسماء" التي تعد أزمتها مع الجسد هي بداية الوعي بالحياة والشعور بأزمتها، إذ كانت حياتها قبل ذلك تمضي في سياقها الطبيعي، امرأة تتزوج من طبيب جراح في تخصص القلب، وتصاب بمرض سرطان الثدي، وتسافر إلى باريس لإجراء استئصال له، ثم تجري عملية أخرى لتعويض هذا الجزء المبتور وملئه بمادة السيليكون، غير أنها لم تطق الحياة مع زوجها بعد ذلك، إذ يتكشف لها طبيعته في النظرة إلى المرأة، وهي الطبيعة التي تمثل نمطا عريضا من الثقافة العربية، فهو رجل لايعتني بالاحتياجات الإنسانية والجسدية للمرأة، وكما تعبر عنه:

لم يكن لديه وقت للوقوف على عتبات جسدي ليتأملني أو يعريني بعينيه. حتى خلال ممارستنا للجنس كان يتعمد إطفاء النور قبل أن يقومَ بحركات دقيقة شبه آلية، يستلقي بعدها مباشرةً ليقرأ مقالاً في جراحة القلب أو ليحرر مُداخلة أحد المؤتمرات العالمية. بينما أتكوّر أنا تحت اللحاف كرضيع يبحث عن رائحة أمه.

وفي حركة ثورية على أوضاع المرأة عموما تقرر الطلاق ومواصلة مسيرة حياتها بمفردها، وتقضي معظم وقتها في عملها لمساعدة الآخرين على تجاوز أزماتهم النفسية، ويزورها في عيادتها مريض بالاكتئاب حاول الانتحار أكثر من مرة.. أديب شاعر يساري، وأستاذ جامعي "وحيد "، وبحكم مهنتها تطلع على كل دقائق حياته، وتقرأ أشعاره، وتحاول تحليل شخصيته وسبر أغوارها، وعلى الرغم من أساسيات الطب النفسي التي تمنع على المعالجين الدخول في علاقات شخصية مع المرضى، إلا أنها لاتستطيع منع نفسها من الانسياق في مشاعر الحب تجاهه، وعلى حد قولها:

لا يترك لي مجالا لممارسة خبراتي المهنية. وكأنه يحاول إشعاري بقدراته على فهم النفس البشرية. ص21

إلا أن هذه العلاقة على الرغم مما تحققه من إيجابياتها متعددة في تحقيق التوازن النفسي لكليهما، إلا أنها لا تستمر بسبب مرض يصيب الحبيب يؤدي إلى وفاته ورحيله النهائي، ولا يترك وراءه سوى لحظات لا غير تعيشها الطبيبة، وتومئ من خلالها إلى أسئلة عن الإنسان والحياة والوهم والحقيقة، ويكون الرحيل هو البداية للكتابة، لكتابة

الرواية، ولكتابة النفس، وللتفكير في حياتنا، كما لو أن الحياة مؤسسة على الرحيل لا البقاء.

إن وحيد في علاقته بالراوية أسماء يمثل الأنا الأخرى التي تستطيع من خلالها اكتشاف ذاتها، ورصد خفاءاتها وتجلياتها، والقدرة على مواجهة العالم ومواجهة نفسها، والبحث عن إنسانيتها في زخم الحياة وآلامها.

5. الكتابة بوصفها كشفا للمستور:

إذ تعتني الكتابة بفضح المسكوت عنه، واكتشاف ما يدور خلف الأبواب المغلقة، وخلف جدار الصدر مما يتعلق بممارسات الجسد ورغباته وانحرافاته عن المألوف، وهو اعتمدت عليه كثير من الروايات السعودية عبر تنويعاتها على معزوفة الجسد، تارة بالحديث عن المثلية، وتارة بالحديث عن العلاقات المحرمة شرعا، وتارة بالحديث عن الانحراف الخلقي، وغيره.

وتأتي رواية "رائحة القرفة" لسمر يزبك[23] منطلقة من هذا الوعي، حيث تدور أحداثها حول فكرة الخيانة في العلاقات العاطفية والجسدية، ولكنها ليست الخيانة المتعارف عليها بين زوجين أو حبيبين يخون أحدهما شريكه مع آخر، وإنما الخيانة في إطار المثلية، أي خيانة العشيقة لمعشوقتها، حيث تسبر الرواية أسرار علاقة مثلية جسدية بين سيدة مجتمع راقية ثرية و خادمتها التي نشأت في حي فقير.

يبدأ السرد بمشهد درامي تصحو فيه السيدة من كابوس مفزع - تتحول فيه إلى مسخ بأطراف وأثداء زائدة – وتتجه بفزع نحو مرآتها الطولانية بالدور السفلي من قصرها، وتبدأ في تفحص جسدها لتتأكد أنها مازلت تحتفظ بتكوينها الإنساني، وأن ما حدث مجرد كابوس لا أكثر. ولكنها تتفاجىء بأنات مكتومة صادرة من غرفة زوجها، وبعد أن تقرر فتح الباب، يصيبها الذهول عندما ترى خادمتها مستلقية بجوار جسد زوجها العاري، فتقوم بطردها من القصر.

---

[23] - سمر يزبك: رائحة القرفة- دار الآداب – بيروت – 2008م.

وينطلق الخط الروائي في إطار هذا الحدث البسيط حتى نهاية الرواية، آخذاً في تفاصيله بعض القضايا الأخرى مثل الفقر المدقع في حي (الرمل) والغنى الفاحش في القصور، والذي أسهبت الكاتبة في وصفة بصورة تقليدية ومبالغ فيها أحيانا مما أدى إلى الفضفضة والترهل على حساب السرد في بعض الأحيان.

وقد كان الاختلاف الطبقي محورا رئيسا تحكم في البناء السردي ومساره، حيث تم تناول بعض النماذج الاجتماعية، منها:

نموذج الأم وطريقة تربيتها في الطبقتين، فالأم المنتمية إلى الطبقة الثرية، تعلم بناتها فنون الجنس، وطرق التزين كي تحافظ على زوجها وبيتها وتجذبه إليها دائما عن طريق الفراش، أما الأم الفقيرة فتلقن بناتها طرق الدفاع عن الشرف، اعتمادا على أن البكارة أهم من حياة الفتاة نفسها، وتزودها دوما بسكين حاد للدفاع عن نفسها. وتعلمها كيف لا تصد بعنف وتتعامل مع المغازلة بذكاء الكر والفر. وعليها أن تتحمل الألم والإهانة الجسدية من قبل زوجها مادام لا يأخذ قوت صغارها إلى عاهرة ما.

نموذج الرجل بمفهوم الفحولة، ويمثله (أبو عليا) الرجل الفقير، الذي لا تمنعه ذكوريته العنيفة من ضرب أطفاله وزوجته، وهو ما أدى لمقتل إحدى بناته، بل أنه يقوم بتسريحهم للعمل كخدم بالبيوت والاكتفاء بالجلوس في البيت، وآخر اليوم يستولي على نقودهم، هذا الرجل شديد الفحولة يأتي زوجته يومياً ويجرها عنوة لممارسة الجنس السريع الذي يفرغ فيه طاقته لا أكثر دون مراعاة لإنسانية وحاجة زوجته للراحة، ورغم ذلك تتباهى بقدرته على النوم معها أمام النساء، اللائي يحسدنها عليه وخصوصا بعد أن رأين عضوه أثناء مشاجرة له في الشارع قام وبكل وقاحة بخلع سرواله وإبرازه للجميع تخويفاً لهم. أيضاً نموذج الرجل في الأحياء الفقيرة ظهر في شخصية عبود، المغتصب الجبان، الذي اغتصب (عليا الكبرى) أكثر من مرة مستغلا شللها وعدم قدرتها على الدفاع عن نفسها.

وكذلك في (ساسكي) الولد المراهق، الذي بدأ حياته كـ (أبضاي) يحرس مخزن للزجاج الفارغ الذي يتم تجميعه من الزبالة، استخدم فحولته في (كسر عين عليا) كي لا تتجرأ

عليه وقام باغتصابها في إحدى مقالب الزبالة. أما صاحب مصنع الصوف الذي كان يستغل نفوذه داخل المصنع ويمارس العادة السرية مع (عليا الكبرى) دون أن يطأها يعتبر نموذج أخر تم المرور عليه في طيات الرواية.

ونموذج آخر للرجل المنكسر المهزوم في فحولته بسبب عدم قدرته على الإنجاب، وذلك في شخصية أنور زوج السيدة حنان، الذي طلق زوجته الأولى بسبب عدم قدرته على الإنجاب، ورغم ذلك تزوج حنان التي تصغره بسنوات إرضاء للعائلة، ليعيش بقية عمره في قهره وخذلانه.

- **الطفولة ومفارقات النشأة بين الأحياء الفقيرة والأحياء الثرية:**

فالأطفال في الأحياء الفقيرة ينشأون بين الشوارع والأزقة وسط الفقر المدقع، لا يسترهم إلا القليل من الملابس الممزقة وتأويهم بيوت من الصفيح المهترئ، وغالبا ما ينحرفون عن مواصلة الدراسة إلى العمل، ويتصرفون بعدائية وشراسة، وهو ما تجسده شخصية البطلة عليا. أما الأحياء الثرية، فينشأ أبناؤها في القصور منعمين، يتعلمون فنون الطاعة، ويتباهون بالثياب والمشاركة في الحفلات الاجتماعية، ويذهبون إلى حمام النساء، لتعلم لغة الجسد والنظافة والتباهي بالجمال وأيضا البحث عن زوج، ويمثل هذا النموذج السيدة حنان، بطلة الرواية.

- **الدور الديني الغائب في المجتمع**

الدين المغيب ظاهر بأقوى صورة هنا في الرواية والتي مرت عليه الكاتبة مرورا سريعا، دون الإيغال فيها، لكنها لفتت نظر القارئ إلى هيئة المسجد الفخم وسط الأحياء الفقيرة وغياب دوره الديني حيث كان يستخدم لفض النزاعات وتبادل الشائعات والأقاويل. والقدوة الموجودة فيه وهي الإمام، مزواج، من حي آخر، تزوج الثالثة بعد أن رآها عارية، وهنا إشارة إلى التزاوج الفكري والنفسي والتضاد بين الدين وبين ممثليه.

كذلك الحجاب وصورته المستخدمة في الأحياء الفقيرة فقط بسبب الفقر واستخدامه وسط الأثرياء كوجاهة وزينة وإظهار للنسب لا أكثر.

- **المثلية هل كانت خياراً أم حاجة؟**

رغم أن الكاتبة لم تفصح عن ذلك لكن يتضح من الأحداث السردية أن المثلية هنا أتت نتيجة لعدم وجود بدائل مثل العلاقة مع رجل، لأن البطلة لم تعرف نشوتها الجنسية سوى مع النساء، كانت مرتها الأولى وهي طفلة مع جارتها العروس في حمام النساء، ثم خاب ظنها بعد زواجها من ابن عمها التي تعتبره أخ أكبر، والتي نفرت منه وكرهت ريحته، لذلك تجاوبت مع نعومة ومداعبة صديقتها نازك، التي أدخلتها عالم المثلية كمعشوقة لها، مما أدى إلى رغبة البطلة حنان هاشم في تحويل خادمتها إلى معشوقة لها أيضا لتمارس معها دور السيدة والتي لم تكن تمارسه مع نازك. لذلك، أتت المثلية كرد فعل تراتبي بناءاً على ما تعرضت له البطلة فقط، وتركت الكاتبة السؤال المهم في الاتجاه المغاير حائراً: ماذا لو كانت البطلة أحبت رجلاً؟!، وبخاصة مع غياب عالم الرجل من الرواية، عدا ما يتم ذكره حول النفور من الزوج.

- **الإيحاء البصري والحسي وعلاقته بالأحداث:**

إن رائحة القرفة، وتوظيفها في الرواية رمزاً للرغبة والشهوة، وذلك عبر استخدمها مع الشاي في حمام النساء حيث يراودن بعضهن، وأيضاً تشربه البطلة في المغطس وهي تمارس الجنس مع الخادمة.

استخدمت الكاتبة الضوء الصباحي الخافت، بشكل غير اعتيادي، فلم يكن يرمز للأمل أوالنور مثلما تعودنا، لكنه كان رمزاً للخوف والوحدة فبعد ظهور تتحول البطلة إلى كائن بارد بعيدة عن لذتها وحياتها السرية. المرآة والصورة المفزعة التي ينطلق منها شبح يشبه هيئة أم السيدة حنان، ويقوم بنهرها وتأنيبها وإفزاعها والسخرية منها.

- **الشخصيات الرئيسية:**

وهي الشخصيات التي كان حضورها عبر السرد الروائي هو الأكثر مساحيا وتأثيرا في الأحداث، وهي التي نسجت خيوط الحكاية عبرها، وهم:

السيدة حنان هاشم: البطلة وهي الزوجة المعذبة التي تكره أمها لأنها أجبرتها على الزواج من ابن عمها، نفرت من زوجها الكبير، ووجدت لذتها الجنسية مع السيدة نازك كعشيقة لها، ثم بعد ذلك مع خادمتها كمعشوقة وبعد فترة تبادلا الأدوار.

عليا الخادمة: معشوقة السيدة حنان، التي تربت في حي الرمل الفقير وكانت شقية وشرسة وعنيفة تضرب الأولاد وتعايرهم بألفاظ قبيحة ورغم ذلك تم اغتصابها من قبل أحدهم، انتقلت للعمل كخادمة عند السيدة حنان، التي دللتها وجعلتها عشيقتها، ولكنها انقلبت عليها بعد أن طردتها من سريرها ذات مرة لأنها قضت ليلتها فيه، فشعرت بالاهانه وقررت الانتقام من سيدتها، وبدأت بمراودة زوجها والنوم معه، لتصبح سيدة البيت ليلا ونهاراً تمارس الجنس مع كلاهما، مما أدى إلى طردها بعد ضبطها من قبل السيدة حنان.

السيد أنور: الرجل المفجوع في رجولته، بعد اكتشافه أنه عقيم، والذي انزوى بعيدا عن الحياة العامة وترك نفسه في بؤس، أثارته الخادمة فوجد فيها ناره الخافتة بعد أن أهملته زوجته السيدة حنان ونفرت منه.

السيدة نازك: السيدة الثرية، تدير حفلات المثلية بهدوء وفي أناقة تامة وسرية، تستخدم نفوذها وثراءها في اجتذاب السيدات، أدخلت حنان عالم المثلية وراودتها عن نفسها حتى جعلتها عشيقتها وبكت من القهر عندما أدركت أن حنان اتخذت عشيقة غيرها.

- **النهاية:**

وعلى الرغم من الإسهاب في سرد بعض التفاصيل الوصفية للطبيعة وقصور الأغنياء والبيئات الفقيرة، والتي أتت بصورة سينمائية مبالغ فيها أحيانا، إلا أن الرواية انتهت نهاية مؤثرة على لحظة فزع وتيه من قبل البطلة السيدة حنان هاشم في بحثها المحموم عن معشوقتها عليا الخادمة.

المراجع

1. آلان روب غرييه: نحو رواية جديدة – ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى- دار المعارف – القاهرة- (د.ت).
2. ابن رشيق القيرواني: العمدة في محاسن الشعر وآدابه – المكتبة التجارية الكبرى – مطبعة الاستقامة – القاهرة – جـ1- 1955م.
3. حامد عبد السلام زهران: علم نفس النمو - الطفولة والمراهقة - القاهرة - عالم الكتب –القاهرة- 2001م.
4. عبدالستار إبراهيم: الاكتئاب - سلسلة عالم المعرفة - الكويت - ع239 - نوفمبر 1998م.
5. محمد مصطفى زيدان: النمو النفسي للطفل والمراهق – منشورات الجامعة الليبية – 1972م.
6. سوزان برنار: قصيدة النثر– ترجمة راوية صادق – دار شرقيات للنشر والتوزيع – القاهرة – 1998م.
7. مرسيا إلياد: المقدس والمدنس – ترجمة عبد الهادي عباس – دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع – سورية – 1988م.

الأعمال الروائية:

8. أمينة زيدان: نبيذ أحمر – روايات الهلال – القاهرة – 2007م.
9. سحر الموجي: دارية – دار الشروق – القاهرة – 2008م.
10. سمر يزبك: رائحة القرفة- دار الآداب – بيروت – 2008م.
11. سيد الوكيل: نوفيلا شارع بسادة – دار الناشر للنشر والتوزيع – القاهرة – 2008 م.
12. صبا الحرز: الآخرون – دار الساقي- بيروت – 2006م.
13. فاتحة مرشيد: لحظات لاغير– المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – المغرب – 2007م.
14. فضيلة الفاروق: اكتشاف الشهوة – دار رياض الريس – بيروت – 2006م.
15. محمد صلاح العزب: وقوف متكرر– دار ميريت – القاهرة – 2007م.

16.محمد الفخراني: فاصل للدهشة – الدار للنشر – القاهرة – 2007م.

17.مسعودة أبو بكر: طرشقانة – دار سحر للنشر – تونس – 1999م.

18.منتصر القفاش: مسألة وقت – دار الهلال – القاهرة – 2008م.

19.هويدا صالح: عشق البنات– دار الهلال – القاهرة – 2008م.

20.ياسمين مجدي: معبر أزرق برائحة اليانسون – كتاب دبي الثقافي – الإمارات العربية المتحدة – 2009م.

الدوريات والملفات:

21.ببلوغرافيا الرواية السعودية- نادي الباحة الأدبي – المملكة العربية السعودية – 2007م.